National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

CONFLICTO Y CONCORDIA:

LA FIGURA DEL ADOLESCENTE EN JOSE MARIA ARGUEDAS

BY

JOSE M. ALONSO

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1990

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-64800-7

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: JOSE M. ALONSO

TITLE OF THESIS: CONFLICTO Y CONCORDIA : LA FIGURA DEL ADOLESCENTE EN JOSE MARIA ARGUEDAS

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: DOCTOR OF PHILOSOPHY

YEAR THIS DEGREE GRANTED: FALL, 1990

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE, SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSE ONLY.

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.

2111 Waterside Dr.
Chula Vista, CA 92013
U.S.A.

DATED 6/1/1, 1990

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

THE UNDERSIGNED CERTIFY THAT THEY HAVE READ, AND RECOMMEND TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH, FOR ACCEPTANCE, A THESIS ENTITLED CONFLICTO Y CONCORDIA EN LA OBRA NARRATIVA DE JOSE MARIA ARGUEDAS SUBMITTED BY JOSE M. ALONSO IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY IN HISPANIC LITERATURES.

.....

Dr. R. A. Young, Supervisor

.....

Dr. A. M. Forcadas

.....

Dr. D. Musacchio

.....

Dr. D. C. Johnson

.....

Dr. Isaac Rubio

Date 1990

To my parents, Florentina and José Manuel

ABSTRACT

This thesis is an analysis of the work of José María Arguedas on the theme of childhood and adolescence in a world in conflict. We propose to identify the creative and destructive forces that oppose each other in Arguedas's fictional world and analyze the consequences that the conflict between them unleashes while the adolescent grows into an adult. In fact, these conflictive forces are manifestations of the shock between two socio-economic systems: the communal Inca system and the feudal system. Our analysis will endeavour to show that the creative forces derive from the former, while the destructive arise from the latter. We also propose to identify the arquetypical origin of the conflictive forces and, for this purpose, have made use of the studies on arquetypes undertaken by Carl G. Jung and Mircea Eliade. We will analyze the works of Arguedas in which the theme of adolescence is central, "Agua", "Los escoleros", "Warma Kuyay", "El barranco", Amor mundo, and Los ríos profundos, and we will consider Todas las sangres, the novel in which the results of the process of maturation of the adolescent appear.

The First Part of our study is dedicated to an examination of the forces of nature and society that influence the formation of man in Arguedas. On the one hand, we find the archetype of the "spiritual father", the propagator of values from the Inca communal tradition of brotherhood among men and communion with nature. In contrast to this figure, there is the archetype of the "wicked father" associated with the feudal society prevailing in the fictive world of Arguedas and destined to imbue in the adolescent a form of conduct that perpetuates the exploitation of man and nature. The Second Part is devoted to the creative force exercised by love on the adolescent and to its opposite, the destructive force that arises from

sensuality. Finally, giving our attention to the results of the process of initiation of the adolescent, that culminate with his maturity, we discuss the redeeming concepts of art and rebellion as possible ways towards harmony within the conflictive world of Arguedas's fiction.

ABSTRACTO

La presente tesis analiza la obra de José María Arguedas que trata el tema de la niñez y adolescencia en un mundo básicamente conflictivo. En nuestro estudio nos proponemos discernir las fuerzas creadoras y destructoras que se encuentran en oposición en el mundo ficticio arguediano, y analizar las consecuencias que el conflicto entre ellas desencadena mientras el adolescente se desarrolla en adulto. Estas fuerzas conflictivas son, en efecto, manifestaciones del choque entre dos sistemas socio-económicos: el sistema comunal incaico y el sistema feudal. Nuestro análisis trata de demostrar que las fuerzas creadoras emanan del sistema comunal incaico, así como las destructoras surgen del sistema feudal. Además, nos proponemos identificar el origen arquetípico de las fuerzas conflictivas, para lo cual nos servimos de los estudios acerca de los arquetipos realizados por Carl G. Jung y Mircea Eliade. Analizamos las obras de Arguedas en las que el tema de la adolescencia aparece como eje central; "Agua", "Los escoleros", "Warma Kuyay", "El barranco", Amor mundo y Los ríos profundos. Además, tratamos Todas las sangres, novela en que aparece el resultado del proceso de maduración del adolescente.

La Primera Parte de nuestro estudio está dedicada a examinar las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad que influyen en la formación del hombre arguediano. Por un lado, encontramos el arquetipo del "padre espiritual", propagador de los valores de la tradición comunal incaica de fraternidad entre los hombres y comunión con la naturaleza. En contraposición a éste, se halla el arquetipo del "padre terrible", vinculado con la sociedad feudal vigente en el mundo ficticio de Arguedas, y destinado a inculcar en el adolescente una forma de conducta que perpetúa la explotación del hombre y de la naturaleza. La Segunda Parte está dedicada a la fuerza creadora que ejerce el amor en el

adolescente, y a su opuesto, la fuerza destructora que emana del amor sensual. Finalmente, volvemos la atención al resultado del proceso de iniciación del adolescente, que culmina en su madurez, y discutimos los conceptos redentores [illegible] y la rebeldía como posibles vías de concordia dentro del conflictivo mundo ficticio de Arguedas.

ACKNOWLEDGEMENT

I am greatly indebted to Dr. Richard Young for the inspiration and direction of this thesis, and to Catherine Jackson for her invaluable aid in typing the manuscript and her encouragement to see this work to completion.

INDICE

INTRODUCCION 1

PRIMERA PARTE: NATURALEZA Y SOCIEDAD

I. LA NATURALEZA Y EL PADRE ESPIRITUAL: LOS CUENTOS 21

II. LA NATURALEZA Y EL PADRE ESPIRITUAL: LOS RIOS PROFUNDOS 54

III. LA SOCIEDAD Y EL PADRE TERRIBLE 97

SEGUNDA PARTE: AMOR Y PASION

IV. AMOR MATERNAL 129

V. AMOR SENSUAL 145

TERCERA PARTE: ARTE Y REBELDIA

VI. HACIA LA CONCORDIA: EL ARTE Y LA REBELDIA 172

CONCLUSION 197

BIBLIOGRAFIA 201

INTRODUCCION

El Perú de José María Arguedas se caracteriza por una constante esencial surgida a raíz del enfrentamiento de elementos conflictivos en su geografía (la sierra y la costa), su cultura (lo incaico[1] y lo español), la composición racial de la población (el indio y el blanco), la lengua de sus habitantes (el quechua y el castellano), y sus estructuras económicas (el sistema comunal incaico y el feudalismo[2]). En medio de ellos le tocó vivir al hombre peruano y bajo esta dicotomía se desarolló, desde la época de la conquista, una sociedad conflictiva compuesta de dós grupos: una minoría explotadora, la de los blancos, y la mayoría indígena, los explotados. El conflicto que surge dentro de este tipo de sociedad ha preocupado precisamente a los humanistas desde los tiempos del Padre las Casas, quien, en otras latitudes, lo ha denunciado en su Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1552), y del Inca Garcilaso, quien ha tenido que enfrentar el problema en sus Comentarios reales que tratan del origen de los Incas (1609) y su Historia general del Perú hasta nuestros días (1616).

En el siglo XIX, el "problema del indio" llegó a ser un tema discutido por todo intelectual peruano y se formaron varios movimientos[3] destinados a reinvidicar la comunidad indígena. Esta halló sus más fervientes defensores primero en Manuel González Prada(1844-1918), en sus Páginas libres y Horas de lucha; más tarde, en los albores del siglo XX, en Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), fundador del A.P.R.A. (Alianza Popular Revolucionaria Americana, 1924), movimiento democrático cuyos objetivos fueron la lucha en Hispanoamérica contra el imperialismo, el fomento del progreso social y la reivindicación del indio; y en José Carlos Mariátegui (1895-1930), fundador, en 1928, del Partido Socialista Peruano y, dos años antes, en 1926, de las revistas Amauta y Labor, dedicadas a la reivindicación

del indio y del proletariado.

Es a principios de siglo cuando Mariátegui analiza la realidad peruana desde el foco crítico del materialismo histórico. Sus conclusiones, refundidas en Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928), reducen el problema indígena al problema de la tierra; es decir, a la imposición, a partir de la Colonia, del feudalismo sobre el sistema comunal incaico:

> todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son [...] estériles ejercicios teoréticos [...] condenados a un absoluto descrédito. (1970:27)
>
> La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra [...]. El nuevo planteamiento consiste en buscar el problema indígena en el problema de la tierra. (1970:34)

Sin embargo, aunque considera el problema del indio como problema económico, no por eso deja de notar la influencia del sentimiento religioso como otro factor importante:

> el culto católico se superpuso a los ritos indígenas, sin absorberlos más que a medias [...]. La religión del quechua era un código moral antes que una concepción metafísica [...]. El estado y la iglesia se indentificaban absolutamente; la religión y la política reconocían los mismos principios y la misma autoridad. Lo religioso se resolvía en lo social.(1970:128)

En el campo de la ficción, José María Arguedas representa uno de los valores de este siglo que defendió la cultura incaica, enfocándola desde un nuevo punto de vista basado en su propia experiencia. Nos explicamos: Arguedas vivió y padeció en grado sumo la constante primordial del Perú debido a su condición de mestizo cultural—"misti"[4] por nacimiento, indio por sensibilidad—de modo que en el fondo

de su obra narrativa se plantea el conflicto peruano según él mismo lo sufrió. Si bien Arguedas mantiene el elemento socio-económico como una de las constantes del problema del indio, va a buscar las causas en una raíz más profunda: en el sentimiento religioso. Sus cuentos y novelas están impregnados de la sensibilidad religiosa incaica: sus comuneros cantan al realizar sus faenas agrarias; sus colonos tratan de matar el espíritu de la peste (el tifus) por medio de encantamientos; sus montañas cobran vida, tanto como sus ríos o sus flores. Estas reminiscencias del legado quechua constituyen la esencia del hombre peruano, como ya lo había notado Mariátegui al comentar la pervivencia en el Perú de la religión pre-hispánica:

> Lo que tenía que subsistir de esta religión en el alma indígena, había de ser, no una concepción metafísica, sino los ritos agrarios, las prácticas mágicas y el sentimiento panteísta. (1970:129)

En efecto, la obra narrativa de Arguedas está impregnada de un sentimiento religioso que aparece en sus primeras páginas y constituye un tema que se va profundizando a medida que avanza su obra. Según Pantigoso, este sentimiento es lo que distingue a Arguedas de los escritores indigenistas clásicos:

> La amarga reacción del indio frente a la presencia del capitalismo criollo y la del gamonal desenfrenado no era, como insistía en presentarlo el Indigenismo clásico, una reacción meramente económica, ni siquiera puramente épica, sino religiosa, basada en los conceptos míticos que gobiernan su visión del cosmos. (1975:197)

Por otra parte, ya Castro Klarén había notado la importancia del elemento religioso en la obra de Arguedas al mencionar que

> the psychological level of reality [...] seems to be prominent in Arguedas' portrayal of the

> Southern Peruvian Highlands. Parallel to the psychological dimension of the work is the religious dimension. Arguedas often presents a closed world, devouring its own entrails, unable to expel from its body either the forces that destroy it or those which sustain it. (1968:vii)

La razón por la que, según Castro Klaren, el mundo novelístico de Arguedas es un mundo cerrado, que se devora las entrañas, se halla en el hecho de que Arguedas había asimilado el conflicto inherente del Perú hasta tal punto que lo convirtió en la problemática central de su obra narrativa. Su vida, sobre todo durante la niñez y la adolescencia, fue una batalla constante entre elementos conflictivos.

De aquí se desprende la importancia del elemento autobiográfico para el estudio de su obra narrativa, pues, como afirma César Lévano, "toda su obra, o casi toda ella está compuesta de fragmentos de una vasta confesión. Es rememorativa, autobiográfica. Está dominada por la nostalgia del mundo quechua de la infancia" (1969:20). Es así que el propósito inicial de Arguedas como escritor fue el de "revivir" su vida:

> Yo comencé a escribir porque tenía una necesidad irresistible de enunciar, de describir el mundo que yo había vivido en la infancia, sin tener el plan o la ilusión de publicar, aunque evidentemente había un deseo implícito de que esto llegara al público, que llegara al lector. (Primer, 1969:171)

En otras palabras, Arguedas trata de revivir la vida para sí, al "enunciarla", al describirla, para llegar a comprenderla en todos sus detalles, y así presentar su mundo descrito de una manera más verídica que en la descripción elaborada por algunos de sus coterráneos:

> Esta posibilidad de juzgar con lucidez si ya es una obra, diríamos, de trabajo propio, porque al

> mismo tiempo estas doctrinas fanatizan a la gente y yo leía con Amauta descripciones de gamonales tan monstruosamente deformados como había sido deformado el indio. Entonces consideré que era necesario describir el mundo andino y no sólo al indio, tal cual yo lo conocía, a través de la vida, y no a través de la observación consciente, pues la observación consciente es posterior, viene después de haberlo conocido a través de la vida. (Primer, 1969:236)

En fin, para Arguedas "el contacto del creador con la realidad es la fuente fundamental de la creación" (Primer, 1969:107), o como él mismo se lo confiesa a Castro Arenas,

> Mi novelística tanto indigenista como social, se basa en elementos tomados de la realidad; por supuesto que siempre incluyo otros elementos productos de mi fantasía, pero son los menos. (1964:239)

En resumen, muchos de los personajes de la narrativa de Arguedas están sacados de la vida real; más importante aún, los protagonistas de las obras que vamos a estudiar guardan un paralelo inequívoco con el Arguedas niño o adolescente, siendo en gran parte reflejos autobiográficos del autor, como él mismo confirma al responder a una de las preguntas de Tomás Escajadillo:

> -José María, tú que eres el niño de Agua y el adolescente de Los ríos profundos, ¿eres, también, el adulto Rendón Willka de Todas las sangres?
>
> -Oye, sí; pero también soy un poco Don Bruno. (1965:22)

Ahora bien, para llevar a cabo su doble función de historiador y crítico de su mundo, Arguedas se sirve de aquellos elementos de su vida que de una manera u otra reflejan la naturaleza del conflicto nacional peruano. De este conflicto, notamos que el elemento de que se sirve principalmente es el de la dicotomía blanco-indio, la que

vivió intensamente, hasta tal punto que podemos llamarlo "mestizo cultural". Arguedas era de origen blanco. Su madre, "la delicada y encantadora Victoria Altamirano Navarro" (Castro Klarén, 1968:6), murió cuando Arguedas tenía apenas tres años de edad (Urrello, 1972:43). Su padre, Victor Manuel, era un abogado de provincia que nunca fijó residencia (Castro Klarén, 1968:12) y cuyo destino profesional corría paralelo al favor o desfavor de los distintos gobiernos que se sucedieron en el Perú. Sin embargo, aun siendo blanco, desde pequeño Arguedas se encontró pasando más tiempo con los indios que con los blancos. Por eso aprendió el quechua antes que el español: "Yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua" (Primer, 1969:41). Sabemos que esta situación provocó su primera crisis de identidad, pues cuando fue por primera vez a la escuela no podía hablar castellano correctamente (Castro Klarén, 1968:9). El mismo Arguedas reconoce la diferencia entre él y los demás alumnos al hablar de su niñez: "¿Cómo no ha de ser diferente el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma [castellano] que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir esa escuela?" (Z/Z:197).[7] Así fue que, con el contacto desde muy temprana edad con los indios, Arguedas empezó a identificarse con su modo de vida y a compartir sus sufrimientos:

> Los indios y especialmente las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas. (Primer, 1969:36)

La identificación de Arguedas con los indios se remonta primero al maltrato que recibió de su madrastra. Esta lo obligaba a dormir en la cocina con los sirvientes indios. Aunque intentaba castigarlo mediante un tratamiento

humillante, para Arguedas fue una bendición dormir con los indios, como él mismo lo confirma:

> Mi madrastra [...] me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea [...]. Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado. (Primer, 1969:36)

Arguedas fue maltratado también por su hermanastro, además de su madrastra. Cuenta que un día él y su hermano decidieron escaparse de la casa de su madrastra debido a los abusos a que eran sometidos. Desgraciadamente, los dos niños no pudieron llegar tan lejos como tenían pensado, pues el hermanastro les dio alcance y los trajo de vuelta a la casa, haciéndolos caminar delante de su caballo mientras los flagelaba (Castro Klarén, 1968: 13). Por otra parte, es este mismo hermanastro el que expone a Arguedas por primera vez al conocimiento de la sexualidad aberrante:

> Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sensualidad. Algo así como don Bruno en sus momentos de arrepentimiento. Aquel personaje poderoso e inmensamente malvado que presento en el cuento "Agua" fue sacado de la vida real. Era un hermanastro mío. No solamente era el amo del pueblo, señor de pistola al cinto, sino también terriblemente mujeriego y sexualmente perverso. Yo era un niño de siete años y este hombre, en más de una oportunidad, tuvo la maldad de obligarme a que lo acompañe [sic] en sus andanzas amorosas y a que presencie [sic] sus "hazañas". Recuerdo todo esto con gran nitidez. Quizás estas vivencias me hayan ayudado a perfilar ciertos rasgos (el

misticismo, el remordimiento quemante) de don Bruno. (Escajadillo, 1965:22)

Estas experiencias precoces dejaron marcado a Arguedas para toda su vida, y surgen constantemente en su obra narrativa. La descripción de su primera experiencia carnal con una mujer delata su ambivalencia hacia la sexualidad. Pues fue víctima, en cierto modo, de una forastera mestiza, llamada Fidela, que llegó a la casa donde él "servía":

> La mestiza dormía sobre unos pellejos, junto al fogón, lejos de la batea. Sentí que se arrastraba como una culebra; puso una mano en el borde de la batea. En el sol del patio me había mirado con detención; yo era el becerro de la señora; tan sucio como la mestiza, y era blanco. Sentí que la mano de la Fidela levantaba el poncho de pako con que me abrigaba. [...] Fidela se acercó más hacia donde estaba mi cuerpo; debió llegar hasta la parte media de la batea. Y fue avanzando la mano hacia mi vientre. Sus dedos duros estaban como caldeados. Yo guardé silencio. [...] Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente. Todo mi cuerpo anhelaba. Ella alzó el poncho que me cubría. No nos desnudábamos, en ese frío, los muchachos. Fidela se echó a mi lado. Se había levantado el traje; le toqué el cuerpo con mis manos. A través de la piel de mis manos, cuarteada por la helada, sentí la sofocación de su garganta, mientras mi cuerpo pesaba y mi ánima se encomendaba a los santos, en oraciones quechuas. Ella me levantó sobre su cuerpo. Y el dulce arcano maldecido [...] donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua... El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales,

> de las oraciones en quechua sobre el juicio final; el rezo de las señoras aprostitutadas mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho. (Z/Z:27-28)

No obstante algunas de nuestras observaciones anteriores, no todos los blancos conocidos por Arguedas en su niñez lo maltrataron, ni abusaron de los indios. En su padre encontró a un blanco en quien la capacidad de amor y compasión hacia sus semejantes era estimable. Según Arguedas, su padre

> hablaba mal de los indios pero no podía ser feliz sin ellos. La única música y baile que sabía era la de los indios. Jamás le vi bailar un vals o una polca, bailes de moda en su tiempo. Sólo bailaba huaynos y la cuadrilla. El me condujo de ese modo, desde que abrí los ojos, al hogar de los indios. (D. Levy, 1968:71)

Concluye diciendo de su padre que "es lo más grande que he tenido en este mundo" (Primer, 1969:41). Podemos decir, entonces, que de los blancos Arguedas vio lo bueno y lo malo, o como él mismo lo expone, "En San Juan de Lucanas [...] aprendí el amor y el odio" (Primer, 1969:38). Sin embargo, es en el "hogar de los indios" donde se refugia de la maldad de que era víctima. En efecto, de niño se fue a vivir por un tiempo a una comunidad indígena, debido al maltrato que recibía de su madrastra y hermanastro. Según Urrello, la situación de Arguedas

> llegó a ser tan intolerable que el pequeño José María abandonó la casa y fue a refugiarse a la comunidad india de 'Utek'. Allí le brindan su protección y encuentra el calor y la generosidad que tanto escaseaban en las propiedades de la madrastra. (1972:46)

Es en el indio en quien Arguedas encuentra el amor y la

protección que buscaba, y en don Felipe Maywa encontró su ideal:

> [...] me acariciaba en San Juan de Lucanas, como a un becerro sin madre y él tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas inmensísimas [...]; y si bien era 'lacayo' de mi madrastra [...] se presentaba ante ella como quien puede dispensar protección, como quien de hecho está procurando protección [...] a pesar de ser sirviente. (Z/Z:21)

Más tarde, ya hecho hombre, Arguedas siente todavía gran admiración por su héroe de la infancia:

> [...] ya profesional, volví a encontrar a don Felipe Maywa, en San Juan de Lucanas y ¡de repente! me sentí igual a ese gran indio al que había mirado en la infancia como un sabio, como a una montaña condescendiente. (Z/Z:15)

La dicotomía blanco-indio no sólo ejerce su fuerza destructora en la sociedad y las relaciones sociales, sino que invade también el terreno religioso. Como Mariátegui afirmó, el catolicismo español y el animismo quechua se entrelazaron, influyéndose el uno al otro, fenómeno que notamos en Arguedas. Por un lado confiesa su ateísmo, como en un recuerdo de una de sus travesías por Europa:

> En compañía de Alberto Escobar hicimos una travesía por el Rhin y yo le decía [...] "fíjate todo lo que el hombre ha hecho para quitarle la cara de Dios que tiene este río y no lo ha conseguido; sigue teniendo la imagen y la influencia de un dios, y eso que yo no creo en Dios". (Primer, 1969:108)

Por otro, demuestra hasta qué punto quedó influido por el animismo quechua cuando, a continuación de las palabras ya citadas dice, "No puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo mismo" (Primer, 1969:108).

Un acto casual en la vida de Arguedas, el hecho de que su madre, Victoria Altamirano Navarro, muriera cuando él era muy niño, determina, como hemos visto, el desarrollo de su niñez y adolescencia por el mismo camino que el del indio. Es decir, al ser obligado por su madrastra a convivir con los indios, Arguedas se identifica con ellos y experimenta el maltrato a que eran sometidos por el blanco. Además, todos los incidentes de la vida de Arguedas que hemos mencionado conducen a un denominador común: el no pertenecer ni a un mundo ni a otro. Esta condición se traduce en su obra en el tema de la orfandad, mediante la cual se representa la situación del indio y del mestizo. Y es así como este tema simboliza precisamente el drama de la nación peruana. Es decir, mientras que el indio se siente huérfano como resultado de su alejamiento de la comunidad, el mestizo lleva una vida afectada por una condición semejante, ya que no pertenece ni al mundo de los blancos ni al de los indios. No debe sorprender que este sentimiento de orfandad, de no pertenecer ni a un mundo ni a otro, conduzca tanto al indio como al mestizo a un estado de neurosis, fomentado por la pérdida de las raíces y la incapacidad de echar otras. Algo semejante le ocurre a Arguedas como resultado de los muchos viajes que llevó a cabo con su padre (Castro Klarén, 1968:6), los cuales completaron su visión del hombre y de la naturaleza del sur peruano, al mismo tiempo que contribuyeron quizá a que se sintiera sin raíces. Por último, su propio testimonio muestra que al ingresar en un colegio en Abancay a los catorce años, ya era algo neurótico (Castro Klarén, 1968:14-16).

Ahora bien, nuestro interés en el contenido autobiográfico de la obra narrativa de Arguedas tiene un motivo puramente funcional; es decir, nuestro estudio no se centra en su biografía <u>per se</u>, sino que queremos hacer relucir aquellos retazos de su vida que iluminen de alguna manera las partes de su obra que tratan principalmente de la niñez y de la adolescencia. En otras palabras, intentamos

analizar el mundo ficticio de Arguedas, considerándolo como autónomo, aunque no queremos olvidar por completo que su génesis se remonta a la vida y contexto cultural del autor. Es más, si consideramos que el autor llevó una vida básicamente conflictiva, no es de extrañar, entonces, que su obra narrativa refleje el conflicto del hombre peruano en lo que toca a lo socio-económico, lo racial y lo religioso. Precisamente al prestar atención a estos aspectos de la sociedad peruana, descubrimos el paralelo entre el mundo arguediano y el de otro escritor moderno, quien, aunque pertenece a otras latitudes y a otra cultura, se constituyó en el portavoz de un mundo que, como el de Arguedas, parece devorarse las entrañas. Nos referimos al novelista norteamericano William Faulkner, cuya interpretación, en términos cada vez más religiosos, del sur de los Estados Unidos, desgarrado por dicotomías insalvables (el blanco y el negro, el amor y el odio, el explotador y el explotado, la tierra y la ciudad), nos llevó a un material crítico que podemos aplicar a la obra narrativa de Arguedas.

Para nuestro enfoque hemos elegido principalmente[8] el método heurístico utilizado por Kenneth Richardson en su análisis de la obra de William Faulkner.[9] Nuestra elección de método se remonta, principalmente, a un comentario de Richardson sobre el análisis de la obra de Faulkner llevado a cabo por Walter Slatoff:[10]

> Slatoff has labelled the artistic talent that expresses itself in this fashion as "the polar imagination", and he means by this designation the "deep-seated tendency in Faulkner to view and interpret experience in extreme terms and to see life as composed essentially of pairs of warring entities". (1967:15)

A la luz de este comentario, Richardson se propone estudiar la progresión dialéctica que existe en la obra de Faulkner entre fuerzas denominadas creadoras para el hombre (la influencia del padre espiritual, el amor maternal y la

moralidad social), y la antítesis de estas fuerzas, es decir, las destructoras (la inflexibilidad patriarcal, la irresponsabilidad sexual y el "snopesismo").[11] Richardson descubre que, mediante la introducción de la fe, elemento que actúa para regular la conducta humana (1967:15), Faulkner logra resolver la tensión que existe en su mundo ficticio a consecuencia del enfrentamiento de fuerzas conflictivas.

Como ya hemos indicado, el universo arguediano, así como el mundo que constituye su referente, está regido en forma semejante por el conflicto que surge de fuerzas en oposición, o como lo expresa metafóricamente Ariel Dorfman: "La obra entera de Arguedas es la lucha entre las tinieblas y la luz" (1970:197). Además, la función de Arguedas como escritor no sólo fue la de representar fidedignamente la verdad histórica del mundo de la infancia, sino la de encontrar un camino hacia la concordia entre sus elementos conflictivos. Sobre esta finalidad, el escritor peruano ya ha dicho en el discurso de clausura del Primer Congreso de Escritores Peruanos, que

> la novela peruana, por fin, realmente ha interpretado y ha llevado a todas partes del mundo la belleza profunda y poderosa del paisaje y del hombre peruanos. Este mensaje de la novela peruana también ha orientado al propio país, porque por fin [...] se nutre del país y se proyecta hacia el futuro [...]. Yo puedo decirles [...] que el Perú es realmente uno de los países más complejos, más profundos del mundo: la antigüedad de Europa, toda la historia de Europa, la antigüedad de América y toda la historia de América, están aquí tratando de confundirse en un río, en una síntesis que logrará alcanzarse al mismo tiempo que nuestras regiones diferentes mantendrán estilos diferentes. (Primer, 1969: 266)

En el mestizo cultural, como lo fue él, y también en el

mestizo de raza, encuentra el elemento portador de la concordia:

> [...] los mestizos son miserables y hay que salvarlos y en ellos hay una posiblidad, en ellos hay un primer intento de fusión entre los elementos de la cultura criolla y la cultura indígena. (Primer, 1969:237)

A la luz de estas observaciones y la condición de Arguedas y del Perú esbozadas en esta Introducción, trataremos de discernir en nuestro estudio las fuerzas creadoras y destructoras que se encuentran en oposición en el mundo ficticio arguediano, y analizar las consecuencias que el conflicto entre ellas desencadena mientras el adolescente se desarrolla y se hace adulto. Estas fuerzas conflictivas son, en efecto, manifestaciones del choque entre dos sistemas socio-económicos: el sistema comunal incaico y el sistema feudal. Nuestro análisis tratará de demostrar que las fuerzas creadoras emanan del sistema comunal incaico, así como las destructoras surgen del sistema feudal. Además, intentaremos identificar el origen arquetípico de las fuerzas conflictivas, para lo cual nos serviremos de los estudios acerca de los arquetipos realizados por Carl G. Jung (Arquetipos e inconsciente colectivo, Símbolos de transformación, Psicología y religión y otras que iremos señalando) y Mircea Eliade (El mito del eterno retorno). Nos proponemos analizar aquellas obras de Arguedas en las que el tema de la adolescencia aparece como eje central.[12] Se trata de "Agua", "Los escoleros", "Warma Kuyay", "El barranco", Amor Mundo[13] y Los ríos profundos.[14] Además, analizaremos Todas las sangres,[15] obra en que, como demostraremos más adelante, aparece el resultado del proceso de maduración del adolescente, ahora en estado adulto.

La primera parte de nuestro estudio está dedicada a examinar las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad que influyen en la formación del hombre arguediano. En el primer capítulo analizaremos los cuentos en los que se

manifiesta el arquetipo del "padre espiritual" en su función de mentor del protagonista adolescente, que trasmite a éste los valores de la tradición comunal incaica de fraternidad entre los hombres y comunión con la naturaleza. En el segundo capítulo, estudiaremos el mismo tema, ya desarrollado en su forma más completa en Los ríos profundos. En un tercer capítulo, veremos el arquetipo del "padre terrible", su vinculación con la sociedad feudal vigente en el mundo ficticio, y su función de inculcar en el adolescente un designio de conducta destinado a perpetuar el sistema feudal basado en la explotación del hombre y la naturaleza. La Segunda Parte está dedicada al amor y a la pasión. En el capítulo cuarto, mostraremos cómo el amor maternal, vinculado casi siempre con la naturaleza, tiende a ser, para el adolescente, una fuente de fuerzas creadoras. En el capítulo quinto, veremos cómo el amor sensual, en cambio, dado el contexto feudal de explotación en que se desenvuelve, se manifiesta como una fuerza destructora. Finalmente, en el capítulo sexto, analizaremos el resultado del proceso de iniciación del adolescente, que culmina en su madurez, y discutiremos los conceptos redentores del arte y la rebeldía como posibles vías de concordia dentro del conflictivo mundo ficticio de Arguedas.

NOTAS

[1]Utilizamos el término "incaico" con el sentido comunmente aceptado por la historia y la antropología que versa sobre Perú para aludir en general a toda la cultura indígena de este país.

[2]Usamos el término "feudalismo", como es práctica común, para describir las condiciones sociales en Latinoamérica, caracterizadas por una sociedad sumamente jerarquizada en la cual la clase dirigente, casi siempre representada por la clase terrateniente, mantiene un control absoluto sobre la masa campesina. Advertimos en nuestro uso del término la carencia del concepto de responsabilidad mutua entre amo y siervo, sobre todo en lo que toca a obligaciones militares y espirituales incluídas en la aplicación del término a la sociedad medieval europea.

[3]Entre los organismos fundados a raíz de la guerra con Chile (1879) y el malestar nacional se encuentran "El Ateneo de Lima" (1886) y "El Círculo literario" (1886) (Romero, 1966:34 y 80).

[4]Nombre dado a los pertenecientes a la clase dominante en el Perú, "cualquiera que sea su raza", según lo expone Arguedas en su cuento "Agua", p.61 (ver nota 12).

[5]Indios libres asociados en un ayllu o comunidad.

[6]Indios al servicio de una hacienda, siervos.

[7]José María Arguedas, <u>El zorro de arriba y el zorro de abajo</u>, 5a ed., Buenos Aires: Losada, 1975). De aquí en adelante abreviamos el título con la sigla (Z/Z).

Sobra decir que nos hemos aprovechado también de la crítica sobre Arguedas, habiendo acudido en especial a las siguientes obras:

Sara Castro Klarén, "El mundo mágico de José María Arguedas (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973). En esta obra, la autora acentúa el análisis de la estructura de la obra de Arguedas, ya expuesto en su disertación doctoral, The Fictional World of José María Arguedas (Los Angeles: Univerity of California, 1968). Su descripción del mundo encerrado del escritor peruano y su pertinaz acierto al estudiar el temá de la sexualidad nos abrieron el camino.

Antonio Cornejo Polar, Los universos narrativos de José María Arguedas (Buenos Aires: Losada, 1973). Siguiendo el método heurístico de Lucien Goldmann, el autor se propone encontrar la "coherencia interior" de la ficción de Arguedas, y determinar su sentido, estructura y dinámica interna.

Gladys C. Marín, La experienca americana de José María Arguedas (Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973). En esta obra se expone cómo Arguedas captó y elaboró el sustrato sobre el que se apoya y estructura su visión del mundo indio; es decir, la capacidad y concepción mágica del mundo incaico.

Edgardo J. Pantigoso, El desarrollo del indigenismo en la obra de José María Arguedas (Chicago: University of Chicago, 1975). El autor se propone demostrar cómo Arguedas, siguiendo el llamado de José Carlos Mariátegui, llevó a cabo en su obra la visión de "cómo es el Perú, y no cómo ha sido el Perú, al revelar al hispano-peruano toda la riqueza de un mundo que se conocía poco y muy mal".

Bradley A. Shaw, Myth and Magic in the Fictional Works of José María Arguedas (University of New Mexico, 1974). Shaw clasifica la obra de Arguedas dentro del llamado "nuevo indigenismo"; es decir, la tendencia que reconoce al Perú como una nación mestiza que trata de integrar sus diferecias

humanas y geográficas en una nación unida. Shaw se basa en el concepto del animismo para estudiar los ritos, la magia y los mitos que sirven de base a la obra de Arguedas.

Antonio Urrello, José María Arguedas: el nuevo rostro del indio (University of Iowa, 1972). Aunque el autor presenta los antedecentes literarios de la obra de Arguedas (indianismo, indigenismo, la infuencia de González Prada y de Mariátegui), su mérito reside en el análisis de su dimensión mítico-poética.

[9]Kenneth Richardson, Force and Faith in the Novels of William Faulkner (The Hague: Mouton & Co., 1967).

[10]Walter J. Slatoff, Quest for Failure : A Study of William Faulkner (New York: Ithaca, 1960).

[11]Se entiende por "snopesism" un tipo de amoralidad a la que Richardson llama "amoralidad de rapiña" ("predatory amorality") (1967, 130), que Faulkner presenta en sus novelas y que amenaza la solidaridad social de la comunidad.

[12]El tema de la adolescencia no sólo ocupa la mitad de la obra narrativa de Arguedas, sino que también figura como tema de un estudio titulado Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que moldean su conducta. Lima: Consejo Nacional de Menores, 1966, No. 18, Colección: "El niño en el Perú", Vol. 3.

[13]Utilizamos la versión de "Agua"—de aquí en adelante abreviada como (A)—que se encuentra en Relatos completos, Buenos Aires: Losada, 1974. También seguimos las versiones de Amor mundo (AM), "El barranco" (EB), "Los escoleros" (LE) y de "Warma Kuyay" (WK) que se encuentran en el mismo volumen, abreviando los títulos como queda señalado.

[14]Los ríos profundos. 7a ed., Buenos Aires: Losada,

1976. En nuestras referencias abreviamos el título a (LRP).

[15]Todas las sangres. Madrid: Alianza Editorial, 1982. En nuestras referencias abreviamos el título a (TLS).

PRIMERA PARTE

NATURALEZA Y SOCIEDAD

I. LA NATURALEZA Y EL PADRE ESPIRITUAL: LOS CUENTOS

Entre los mitos de que el hombre se ha valido para identificar y justificar la presencia del mal en el mundo se encuentra el de Adán. Su caída del estado de inocencia, debida a su contaminación con el mal, adquiere significado sólo a la luz de su salvación por medio de los esfuerzos de un redentor. Este mito y la naturaleza adánica del hombre han sido una preocupación constante en la novela hispanoamericana, desde sus orígenes, con Fernández de Lizardi, hasta nuestros días. En El periquillo sarniento (1816) aparece ya el tema de la inocencia enfrentada al mal que existe en el mundo. Su autor concede especial importancia a la influencia didáctica que necesita el "inocente", pues Fernández de Lizardi era de la opinión de que "todos los males que critica son corregibles mediante la educación" (Stimson, 1971:274). Sin embargo, es en una novela como Don Segundo Sombra (1926), donde el carácter adánico del hombre americano encuentra un desarrollo más sutil. Como Adán, Fabio Cáceres, el narrador-protagonista de la novela de Güiraldes, se encontraba disfrutando de la inocencia del paraíso cuando vivía con su madre en el campo. Más tarde, al ser trasladado al pueblo, donde vive bajo la tutela de sus tías, experimenta una caída del estado previo de inocencia y felicidad a una condición que se caracteriza por su inactividad y propensión hacia el mal. Sólo por medio de su asociación con don Segundo, ya de nuevo en contacto con la naturaleza, logra redimirse de una vida abúlica y perniciosa y experimenta una especie de salvación. En resumen, en esta novela, que "como la picaresca, revela el proceso formativo de un personaje a través de

experiencias y consejos" (Stimson, 1971:75), Güiraldes interpone entre la inocencia y el mal, el elemento didáctico encarnado en don Segundo Sombra, personaje que ejerce la función de un mentor.

Aunque en parte ya podemos afirmar que en Don Segundo Sombra el protagonista, "gracias a don Segundo, se transforma de niño abúlico en patrón activo y honrado" (Stimson, 1971:75), creemos que la función principal del mentor, en este caso, es la de inculcar en el adolescente aquellos valores que le permitan, primero, establecer un modo de vida adecuado en relación con la naturaleza, y luego, por extensión, con la sociedad. Por eso, quizás, el joven Cáceres tiene que alejarse de la sociedad (el pueblo) e internarse en la naturaleza (la pampa) para llevar a cabo el aprendizaje de sí mismo y de su mundo.

Es precisamente el tipo de mentor representado por don Segundo Sombra el que nos interesa identificar, dando cuenta de sus características y enseñanzas. Puesto que se ocupa principalmente de la dirección espiritual del protagonista, lo llamaremos "padre espiritual".[1] Como parte de la definición del mismo, tendremos presente que, en la tradición occidental, el arquetipo[2] del padre espiritual se encuentra en Cristo, cuya función de "maestro perfecto" se asemeja a la del centauro Quirón, arquetipo griego, quien tuvo a Aquiles bajo su tutela y le enseñó, entre otras cosas, el uso del arco y la flecha (Sainz de Robles, 1958:613). Sin embargo, además de estos arquetipos europeos, también debemos reconocer, al estudiar la obra de Arguedas, los del redentor de origen incaico. El que corresponde a Cristo en la mitología incaica post-hispánica es Inkarrí, el primer dios, hijo del sol y de una mujer salvaje, creador de todo cuanto existe (Arguedas, 1967:312). Esta divinidad fue decapitada por los españoles, pero, según la leyenda, su cuerpo se está reconstruyendo bajo la tierra, y volverá con su poder a la tierra a hacer el juicio final, una vez terminado este proceso. Al mencionar a Cristo y a

Inkarrí como posibles arquetipos del padre espiritual, también hace falta señalar que ambos pertenecen a mitos solares de regeneración, ya que muestran características típicas ejemplificadas por el mito de Osiris y de otros dioses de la antigüedad. Como dice Jung,

> The ancient civilizations of the Near East were familiar with a sun-worship dominated by the idea of the dying and resurgent god—Osiris, Tammuz, Attis-Adonis, Christ, Mithras, and the phoenix. (Symbols, 1971:109)

Por otra parte, Jung también establece la universalidad del contenido simbólico de estos mitos, basados en la constante salida y puesta del sol:

> Es un hecho el que ciertas ideas se dan casi en todas partes y en todos los tiempos, y que hasta pueden aparecer de por sí y espontáneamente con entera independencia de la migración y la tradición. No son hechas por el individuo, sino que ocurren y aún irrumpen en la conciencia individual. Lo dicho no es filosofía platónica, sino psicología empírica. (Psicología, 1972:21)

Teniendo en cuenta, pues, estos arquetipos del mentor o padre espiritual, y la aseveración del propio Arguedas de que Don Segundo Sombra le alumbró el camino (Arguedas, 1950:69), vamos a identificar la forma de que se revisten en su narrativa, y la función que ejercen en el niño y el adolescente.

El narrador-protagonista de cada uno de los tres cuentos publicados en Agua (1935), "Agua", "Los escoleros" y "Warma Kuyay",[3] es un niño, quien descubre las fuerzas creadoras y destructoras del universo en el que se desarrolla la acción de los cuentos. Como ya hemos sugerido en nuestra Introducción, de acuerdo con la confesión del propio Arguedas, la narración en primera persona y el carácter autobiográfico de los tres cuentos apuntan hacia una identidad común entre los tres protagonistas, quienes

reflejan, hasta cierto punto, las experiencias de la niñez y adolescencia del autor. Además, el hecho de que los protagonistas sean niños subraya el carácter didáctico de las obras. Es decir, cada protagonista se encuentra en pleno proceso de educación influido por un mentor quien le va mostrando las fuerzas que mueven el mundo en que se halla. Una vez aprendida la lección, es capaz, no sólo de identificarlas, sino de llegar a hacer un juicio valorativo, al repudiar las fuerzas destructoras, aceptar las creadoras e identificarse con ellas.

En "Agua", un niño, llamado Ernesto, es testigo del abuso a que están sometidos los indios de un pueblo de la sierra peruana. El gamonal, don Braulio, verdadero amo del pueblo, se aprovecha de su poder para controlar, a su favor, el reparto de agua para las siembras. Frente a esta situación, los comuneros de San Juan y sus alrededores escuchan el llamado de Pantaleón a rebelarse contra el gamonal; pero una vez que éste hiere de muerte a Pantaleón, aun los más valientes entre ellos huyen despavoridos.

Este, escuetamente, es el drama a que queda expuesto Ernesto. Sin embargo, al comienzo del relato, el joven desconoce la causa del conflicto en San Juan. Su inocencia al respecto, debida a su falta de conocimiento del mundo, se pone en evidencia cuando sugiere una solución a la aparente inmovilidad del pueblo que ya ha notado Pantaleón. Según éste,

> San Juan se está muriendo [...]. La plaza, es corazón para el pueblo. Mira no más nuestra plaza, es peor que puna. (A:57)

La solución sugerida por Ernesto es simplista, evidente en las palabras que le dice a Pantaleón: "Pero tu corneta va a llamar gente" (A:57). Sin embargo, la reacción de Pantaleón es categórica: "¡Mentira! Eso no es gente" (A:57). Así comienza la función de Pantaleón en el relato, de vital importancia desde nuestro punto de vista, ya que hace las veces de mentor, de padre espiritual de Ernesto. El mismo

Ernesto lo reconoce así, al decir que a Pantaleón "le miraban como a hermano grande, como al dueño del corazón de todos los escoleros del pueblo" (A:64).

De esta manera, Pantaleón le va abriendo los ojos a Ernesto al mal que impera en el pueblo. Es notable, por ejemplo, que se repita en el diálogo la secuencia que acabamos de citar: es decir, que Pantaleón identifica el problema,

> Agua, niño Ernesto. No hay pues agua. San Juan se va a morir porque don Braulio hace dar agua a unos y a otros los odia. (A:57)

De nuevo Ernesto revela su inocencia:

> Pero don Braulio, dice, ha hecho común el agua quitándole a don Sergio, a doña Elisa, a don Pedro. (A:58)

Y, por fin, como antes, Pantaleón se apresura a educarlo y corregirlo:

> Mentira, niño, ahora todo el mes es de don Braulio, los repartidores son asustadizos, le tiemblan a don Braulio. Don Braulio es como zorro y como perro. (A:58)

Se trata, en el caso de Pantaleón, del ejercicio de su función de padre espiritual, papel que mantiene a lo largo del relato y tiene como objetivo guiar al niño en la búsqueda de valores auténticos, mostrándole el designio que debe seguir, caracterizado por la movilidad, el cambio y la adaptabilidad. Todos estos factores los notamos en "Agua" cuando Pantaleón comienza a tocar la corneta para reunir a los habitantes. El aspecto físico de San Juan cambia de pueblo muerto (A:57), como lo había caracterizado antes Pantaleón, a pueblo activo, lleno de vida, mediante una metamorfosis comentada por Ernesto:

> A medida que Pantocha tocaba, San Juan me parecía cada vez más un verdadero pueblo; esperaba que de un momento a otro aparecieran mak'tillos, pasñas y comuneros por las cuatro esquinas de la plaza.

(A:58)

Los primeros en llegar al llamado de la corneta de Pantaleón son los escoleros. Debido a su escasa edad, los niños y adolescentes son los más susceptibles del pueblo a ser influidos por la música de Pantaleón: "Primero vinieron los escoleros [...]. Al vernos en el corredor se lanzaban a carrera" (A:59). Pantaleón les imparte movilidad, símbolo de vida activa:

> Todos nos rodearon; de sus caritas rebosaba la alegría; al oír tocar a Pantacha se regocijaban; en todos ellos se notaba el deseo de bailar la hierra. (A:59)

Más tarde aparecen los comuneros de San Juan y sus alrededores:

> La corneta de Pantaleoncha y nuestro canto reunieron a la gente de San Juan. Todos los indios del pueblo nos rodearon. (A:60)

En efecto, Pantaleón no es sólo el mentor de Ernesto, sino que, por extensión, lo es también de los demás, los escoleros y los comuneros. Parece estar capacitado para "enseñarles" a sus semejantes el correcto sentido de la moralidad social, debido a que había pasado algún tiempo en la costa, donde, según Arguedas, el indio toma conciencia por primera vez de la explotación social a que está sometido. Este hecho parece constituir una constante en su obra, ya que en Yawar Fiesta, Todas las sangres y El zorro de arriba y el zorro de abajo, el indio serrano queda instruido y dispuesto a luchar por sus derechos una vez que entra en contacto con la vida de la costa.

En el caso de "Agua" parece lícito preguntar por qué es un músico, un cornetero, el que aparece como mentor de toda la comunidad. La respuesta se desprende de uno de los componentes de la temática de Arguedas que se confirmará a través de nuestro estudio de otros textos: la íntima relación que existe entre la música y la naturaleza en su obra. En resumen, la música aparece como un medio de

comunicación entre el hombre y la naturaleza. Así, la relación de Pantaleón y su música con la naturaleza aparece expuesta varias veces. Cuando comienza a tocar la corneta, Ernesto dice que "alegremente el sol llegó al tejado de las casitas del pueblo" (A:58), como si hubiera sido llamado por la música de Pantaleón a participar en una especie de "comunión" entre el hombre y la naturaleza á la que se sienten convocados los escoleros y los comuneros del pueblo. Esta unión de la naturaleza y los hombres se revela en el efecto de la música en los jóvenes:

> Todos los escoleros empezamos a bailar en tropa.
>
> Estábamos llenos de alegría pura, placentera, como ese sol hermoso que brillaba desde un cielo despejado. (A:59)

Y, como atestigua Ernesto, surte un efecto similar entre los indios. Entre ellos se crea un ambiente de rito religioso que permea el fragmento que acabamos de citar, para acentuar así el carácter de comunión del hombre con la naturaleza, típico de la sensibilidad animista:

> La corneta de Pantaleoncha y nuestro canto reunieron a la gente de San Juan. Todos los indios del pueblo nos rodearon. Algunos empezaron a repetir el huayno en voz baja. Muchas mujeres levantaron la voz y formaron un coro. Al poco rato, la plaza de San Juan estuvo de fiesta. (A:60)

Evidentemente, la música de Pantaleón parece ser el vínculo entre la naturaleza y el hombre, pues las referencias a la naturaleza en los "huaynos" que cantan los comuneros, reproducidos en el cuento, son abundantes. Ernesto describe la reacción afectiva que esta comunión le provoca:

> La tonada del cornetero nos recordaba las fiestas grandes del año; la cosecha de maíz en las pampas de Utek' y de Yanas; el escarbe de papas en Tile, Papachacra, K'ollpapampa. (A:59)

Es decir, la música le trae a la memoria el recuerdo de las "fiestas grandes del año", en las cuales el rito religioso se confunde con la labor del hombre en medio de la naturaleza, y de los momentos felices que vivió en su comunidad utópica:

> —Eso no. Toca "Utek'pampa", Pantacha.
>
> Pedí ese canto porque le tenía cariño a la pampa de Uték, donde los k'erk'ales y la caña de maíz son más dulces que en ningún otro sitio. (A:60)

En resumen, Pantaleón hace las veces de mentor de toda la comunidad por medio del poder que ejerce su música, ya que ésta influye principalmente sobre los indígenas y les infunde el sentimiento animista. Este hecho constituye precisamente la primera aparición en la obra de Arguedas del factor religioso, el cual irá adquiriendo cada vez más importancia en su obra. Si bien en "Agua" aparece escuetamente, subordinado hasta cierto punto al factor socio-económico, en Los ríos profundos adquirirá una posición central, de modo que lo socio-económico y lo religioso se fundirán en un mismo plano.

En fin, por medio de su sentimiento animista, el hombre logra combatir la deshumanización a que es sometido dentro de la sociedad feudal. Así en "Agua", la naturaleza parece estar encarnada en los tinkis, cuyo carácter queda establecido por Ernesto desde un principio:

> Los comuneros de Tinki se anunciaron desde la cumbre del tayta Kanrara. Parados sobre una piedra que mira al pueblo desde el abra, gritaron los tinkis imitando el relincho del potro.
>
> [...]
>
> Los tinkis saltaron de la piedra al camino y empezaron a bajar al cerro a galope. Por ratos, se paraban sobre las piedras más grandes y le gritaban al pueblo. Las quebradas de Viseca y Ak'ola contestaban desde lejos al relincho de los

comuneros. (A:64)

A los tinkis se les compara con los potros, llenos de vida, símbolos de la movilidad y la vitalidad que encierran las fuerzas de la naturaleza; los tinkis no hablan aquí, sino "relinchan"; no corren, sino "galopan". Por otra parte, Pantaleón y Ernesto toman parte en indicar el carácter de fuerza creadora que representan los tinkis. Pantaleón dice, "Tinki es buen común" (A:64), y, más tarde añade, "¡Tinkis de verdad comuneros!" (A:65). Según Ernesto "tenían mejor expresión que los sanjaunes, no parecían muy abatidos" (A:66), y cuando le pregunta a Bernaco si le gustaría ser tinki, éste le contesta, "¡Claro! Tinki es hombre" (A:66), es decir, valiente.

En efecto, el valor parece ser una de las fuerzas creadoras que más se exalta en este relato. Así, ante la opresión a que los somete el sistema feudal, los tinkis, comuneros de las afueras de San Juan, demuestran un alto grado de valentía. Esta parece tener su origen en su relación de íntima convivencia con la naturaleza, pese a su dependencia de San Juan (la civilización) para sobrevivir, pues necesitan el acceso al agua, controlada funestamente por don Braulio. No es de extrañar, entonces, que Ernesto se identifique primero con los tinkis, cuando éstos muestran valentía:

> Sentí que mi cariño por los comuneros se adentraba más en mi vida; me parecía que yo también era tinki, que tenía corazón de comunero, que había vivido siempre en la puna, sobre las pampas de ischu. (A:66)

No obstante, los tinkis se acobardan también al final. Aunque se muestran más valientes que los sanjuanes, al participar en la rebelión contra los principales y apoyan a Pantaleón y a don Páscual, cuando este último se dispone a repartir el agua a los "necesitados", oponiéndose al mandato de don Braulio. Acto seguido, se dispersan rápidamente cuando el gamonal asesina a Pantaleón y encarcela a don

Wallpa y a don Páscual. Ernesto dice, "Se escaparon los tinkis; ganándose unos a otros, recelosos todavía volteaban la cabeza de rato en rato" (A:78). Luego, cuando los tinkis han dejado defraudado a Ernesto, al mostrarse cobardes ante los principales, el joven vuelve su simpatía y admiración hacia los comuneros de Utek'pampa atraído por su valentía:

> Los comuneros de Utek'pampa son mejores que los sanjuanes y los tinkis de la puna. Indios lisos y propietarios, le hacían correr a don Braulio. Cuando traía soldados de Puquio no más, el principal se hacía el hombre en Utek'[...].
>
> Sólo en la plaza de San Juan era valiente don Braulio, pero llegando a Utek' se acababa su rabia y parecía buen principal. (A:79)

No cabe duda de que Ernesto lleva a cabo el aprendizaje de la valentía, guiado por Pantaleón. La valentía es necesaria para culminar el acto de rebelión que Pantaleón comienza con su ejemplo, y Ernesto continúa una vez muerto su mentor. Tampoco cabe duda de que el joven comprende bien su designio de rebeldía, pues sobre los de San Juan dice, "Los sanjuanes se pusieron asustadizos, los tinkis también. Pantacha hablaba de alzamiento, ellos tenían miedo a eso" (A:67), y más tarde añade, "Los mak'tas se miraron, consultándose. Recién entendían por qué Pantacha, Don Wallpa, Don Páscual, se levantaban contra el principal" (A:71-72). Sin embargo, como ya indicamos, por falta de valor entre todos los grupos explotados por don Braulio, el designio de rebelión no es realizado. Sólo Ernesto es capaz de llevarlo adelante, y ante la cobardía inesperada de los tinkis, se muestra firme. Siguiendo el designio de Pantaleón, recoge la corneta del muerto, y como "wikullo" (arma arrojadiza) se la lanza a la cabeza a don Braulio.

En resumen, aunque Ernesto pertenece por nacimiento a la clase de los mistis, toma partido por los comuneros, es decir, los oprimidos, guiado por la conciencia social que despierta en él Pantaleón. También acepta la actitud de

acatamiento a la naturaleza y compenetración con ella; además, al establecer con ella una íntima relación, es capaz de utilizarla como fuerza creadora que le irá formando el sentido del valor. Este coraje le permitirá, llegado el momento oportuno, rebelarse contra el orden imperante al oponerse a don Braúlio; opresor de lós comuneros y explotador de la naturaleza, quien a su vez se muestra cobarde ante la osadía de Ernesto. Notemos también que Ernesto se asocia con la naturaleza, en contraste con don Braulio, que la explota, abusando de su control del agua para beneficio propio y daño de los demás miembros de la sociedad. Lucha contra la explotación del elemento natural y defiende los derechos de los grupos oprimidos, armándose de la corneta de Pantaleón, a la cual se refiere metafóricamente como "wikullo", arma sacada de la naturaleza. De esta manera, Ernesto defiende la naturaleza, valiéndose de las fuerzas creadoras que se encuentran en ella. Además, al mismo tiempo que el joven comprende el designio de rebelión social gracias al ejemplo que le ofrece Pantaleón, también comprende el valor del arte (la música) como posible medio para denunciar la opresión a que están sometidos casi todos los del pueblo. Esto se pone en evidencia cuando, después que Pantaleón toca la corneta, el narrador dice, "Ahora sí, la tonada entraba en el ánimo de los comuneros, como si fuera el hablar de sus sufrimientos" (A:74). Finalmente, Ernesto comprende el valor del arte como medio para combatir la opresión, lo cual aparece representado simbólicamente cuando el narrador ataca a don Braulio: "Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo la tiré sobre la cabeza del principal" (A:78).

Como en "Agua", en "Los escoleros" encontramos también al niño aprendiz del mundo en que se desenvuelve. El protagonista, Juancha, guiado por el arquetipo del padre espiritual o mentor, lleva a cabo varias pruebas de valor que le permitirán más tarde oponerse a los nefastos designios del hacendado don Ciprián, amo de Ak'ola. En este

cuento, la actitud de amor y de compenetración que tienen Juancha y sus compañeros hacia la naturaleza queda contrastada con la de explotación de la misma por don Ciprián. Este demuestra una gran irresponsabilidad social cuando, movido por la codicia y el orgullo, resuelve apoderarse de la mejor vaca del pueblo, único sustento de la viuda doña Gregoria y de su familia.

Como el protagonista de "Agua", Juancha ama y defiende la naturaleza, y deriva de ella su fuerza y valor. A nuestro parecer, su actitud simboliza la manera en que la sensibilidad incaica permite al individuo percibir y establecer una relación con la naturaleza. El episodio de la "Gringa" lo elucida bien. Para Juancha y sus amigos la vaca representa el elemento maternal de la naturaleza, que ofrece sustento y amor a los "escoleros" y a la viuda doña Gregoria, conceptos que quedan expuestos claramente en la descripción del animal:

> La 'Gringa' era la mejor vaca del pueblo [...] cuando tuvo su hijo, daba una arroba de leche al día [...]. La queríamos los escoleros porque íbamos a jugar todos los días a la casa de Teófanes [...]. Por la mañana, muchos escoleros forasteros tómaban la leche de la 'Gringa'; y también porque era muy mansa, y en su boca de lábios abultados, en sus ojos legañosos y azules, en sus orejas pequeñas, encontrábamos una expresión de bondad que nos desleía el corazón. ¡Gringacha! ¿Lo que es yo? la quería como a una madre de verdad. (LE:86-87)

De este pasaje se desprende que el elemento maternal de la naturaleza constituye una fuerza creadora de la cual se nutre el hombre y en defensa de la cual está dispuesto a luchar, según se revela más adelante en el relato.

Junto con este elemento maternal, la música desempeña un papel de primer orden en "Los escoleros", donde, como en "Agua", aparece relacionada con la movilidad, símbolo de

vida activa. Juancha goza de una alegría inusitada cuando don Ciprián y los suyos se ausentan del pueblo. Aunque el joven está recuperándose de las heridas que le infligió don Jesús, parece que se olvida del dolor físico, para dar paso a la alegría que el hecho de la partida de don Ciprián le causa. Por eso, cuando doña Josefa, esposa de don Ciprián, le anuncia la noche de fiesta con música que les aguarda, Juancha exclama con júbilo,

> -¡No hay herida, mamay! ¡No hay herida! ¡Alegría nomás hay en mi pecho, en mi mano también!
>
> Casi grité en el cuarto de la patrona. Quería bailar; como si toda mi vida hubiera estado en jaula y de repente fuera libre. Quería echarme a correr gritando, abriendo los brazos, como los patitos del río grande. (LE:100)

A la rigidez e inmovilidad que imparte don Ciprián a todos los de Ak'ola, se opone la movilidad, representada en el relato por medio de la música y el baile. Los días en que

> el patrón recorría las punas eran los mejores de la casa. Los ojos de los concertados, de doña Gayetana, de Facundacha, de toda la gente, hasta de doña Josefa, se aclaraban. Un aire de contento aparecía en la cara de todos; andaban en la casa con más seguridad, como dueños verdaderos de su alma. Por las noches había juego, griterío y música, hasta charango se tocaba. Muchas veces se reunían algunas pasñas y mak'tas del pueblo, y bailaban delante de la señora, rebosando alegría y libertad. (LE:101)

En el fragmento citado, se destacan de inmediato las palabras que comunican la movilidad: "juego", "griterío", "baile", "alegría" y "libertad". Por estar asociada con estas palabras, y porque, como dice el narrador, en estas ocasiones todos andaban "como dueños verdaderos de su alma", la música surge como fuerza liberadora.

Si bien Juancha siente el alivio de sus penas proporcionado por la música, no por eso olvida su causa: la opresión del pueblo por el hacendado, simbolizada por el maltrato corporal que sufre el niño a manos de don Jesús, capataz de don Ciprián, y realzada por el sentido de libertad que, por contraste, impera en el pueblo cuando el amo se ausenta. Sin embargo, Juancha no sólo es consciente de la opresión, sino que estará dispuesto a defender la naturaleza y la libertad. Ahora bien, para llevarlo a cabo, necesita armarse de valor, el que se obtiene inspirándose en el ejemplo de un mentor.

La figura del mentor aparece en un condiscípulo, Banku, un joven poco mayor que el protagonista, lo que confirma que el padre espiritual no tiene que ser necesariamente un adulto. Por medio de su contacto con él, Juancha adquiere conciencia de su propio valor en medio de las fuerzas de la naturaleza. Al armarse así, es capaz de enfrentarse contra don Ciprián, el principal de Ak'ola, cuando éste procede a desposeer a la viuda Gregoria del único sustento que le queda en la vida: una vaca lechera. Ya al comienzo del relato se expone la relación de mentor-aprendiz que existe entre Banku y Juancha, relación que también se extiende entre Banku y los demás condiscípulos, semejante a la que muestra Pantaleón con Ernesto y los comuneros en "Agua":

> Bankucha era el escolero campeón de wikullo. Gordiflón, con aire de hombre grande, serio y bien aprovechado en leer, Bankucha era el 'Mak'ta' en la escuela; nosotros a su lado éramos mak'tillos nomás, y él nos mandaba.
>
> [...]
>
> En el trabajo del camino [...] los escoleros obedecíamos callado al mak'ta, diciendo en nuestro adentro que [...] Bankucha era nuestro capataz, el mayordomo [...]. Bankucha, parado a la cabeza de la cuadrilla, nos miraba con su cara seria, igual que don Jesús, mayordomo de don Ciprián, principal

> del pueblo. A veces, nos reíamos fuerte mirando al Banku; pero él no, se creía capataz de verdad, nos resondraba con voz gruesa y nos hacía callar; sabía mandar el wikullero. Y los escoleros le queríamos, porque todo lo que hacíamos bajo sus órdenes salía bien, porque odiaba y pateaba a los abusivos, y porque tenía unos ojos bien grandes y amistosos. (LE:82)

Además de sus características positivas, como el ser campeón de 'wikullo', ser buen lector, saber mandar, y causar que todo saliera bien bajo sus órdenes, lo que, a la larga, influirá más en su discípulo, Juancha, será el hecho de que Banku "odiaba y pateaba a los abusivos". Encarna entonces el ideal de la justicia y tiene el valor para hacerla prevalecer en la sociedad. Pero antes de poder encauzar este ideal, el protagonista debe llevar a cabo varias pruebas.

En la primera, el protagonista desafía a su mentor, quien es el campeón entre los "escoleros", a lanzar un "wikullo" de una orilla a otra del río Wallpamayu. Juancha logra hacer llegar el suyo a la orilla opuesta; no así Banku, cuya arma arrojadiza cae al agua. El protagonista experimenta un momento de gozo intenso al ver realizada tal proeza:

> Salté a la orilla del precipicio, cerrando el puño; me pareció que ya no podía haber querido en mi vida nada más que eso. ¡Qué alegría! Me daban deseos de patearle al Banku, de pura alegría. (LE:84)

Banku trata en vano de tocar la otra orilla, lanzando repetidamente varios "wikullos"; pero Juancha reconoce que "el viento estaba contra él" (LE:84), y al darle pena el desespero de su mentor, le dice que sólo por casualidad logró hacer llegar su "wikullo" a la otra orilla. Banku reconoce que desde hace tiempo lo viene alcanzando en el lanzamiento de "wikullos", y que si no lo iguala en los días

siguientes, Juancha será "él primer wikullero de Ak'ola" (LE:85). Pero el protagonista no se deja llevar por el orgullo que le causa la proeza que acaba de realizar; al contrario, en un momento de mucha lucidez, reconoce la superioridad de su mentor en otros aspectos: "pero tú eres mak'ta, mayordomo, capataz de escoleros" (LE:84), "tú eres capataz, siempre" (LE:85). Es decir, pese a su victoria, Juancha muestra humildad y reverencia hacia Banku y lo admirará siempre a lo largo del relato. No obstante su humildad, la prueba del "wikullo" le ayuda a Juancha a desarrollar su valor, fuerza creadora sin la cual aparecería como mero espectador en el relato, y no como lo que es en su esencia fundamental: un héroe, un participante en la lucha contra la injusticia que los defensores del feudalismo perpetúan contra los comuneros. De este modo, queda claramente explicito en "Los escoleros" que el protagonista, dada su actitud de estrecha compenetración con la naturaleza, se arma de las fuerzas creadoras que en ella se encuentran, y así se llena de valor para enfrentarse contra los principales. Por eso, al lograr su victoria en el lanzamiento de "wikullo" e igualarse con su mentor espiritual, alcanzando la orilla opuesta del Wallpamayu, Juancha se considera lo suficientemente valiente para enfrentarse con don Ciprián, una vez que se entera de sus designios para con la "Gringa". Esto es evidente cuando increpa a sus compañeros de la siguiente manera:

> Don Ciprián va a matar seguro a la 'Gringa'[...]. Yo, Teofacha, Banku; mak'tillos nomás somos; como hormiga negra somos para el patrón, chiquitos; de dos zurriagos ya no hay mak'tillos. Los comuneros son maulas; tantos son, pero le tiemblan al principal; yo no le tiemblo; Teofacha y Banku son valientes, pero falta fuerza, falta tamaño [...]. ¡Juancha, Bankucha; cuesta abajo, desde la cumbre de Piedra Alta, en el camino al río grande! ¡Como sanki arrojado sobre

> una roca se pegaría en los retamales el seso de don Ciprián, sobre los troncos de molle! ¡Con wikullo de piedra! ¡Jajayllas! ¡Cipriancha, yo no te respeto, yo soy wikullero; hijo de abogado, misti perdido! (LE:89)

La segunda prueba que acomete Juancha es la conquista del escabroso peñón Jatunrumi. Se trata de una prueba de valor, en la que Juancha, armado de las fuerzas creadoras de la naturaleza, se le iguala de nuevo a Banku. Hasta entonces, sólo "Banku y algunos escoleros más subían hasta la cima de la piedra" (LE:94), dando así el ejemplo de valentía, puesto que "Subir hasta la cabeza de Jatunrumi era proeza de los escoleros mayores y más valientes" (LE:94). Al escalar el peñón, Juancha reconoce que "¡Ni Banku, ni nadie, subía con esa maestría! ¡En un ratito me vi en la misma cabeza de Jatunrumi!" (LE:95). Aunque muestra debilidad una vez en la cima, pues no se atreve a bajar y teme que el cerro "abra la boca y lo devore", según la leyenda local, ha logrado una victoria más al mostrar el valor suficiente para escalar el peñón. Por otra parte, en el momento mismo de su flaqueza, se revela una de las constantes de la personalidad del hombre arguediano: su naturaleza conflictiva, compuesta de elementos incaicos, por un lado, y elementos occidentales, por otro. El hecho de que Juancha le grite aterrorizado al Jatunrumi, "Yo no soy para ti; hijo de blanco abugau; soy mak'tillo falsificado" (LE:96), indica la hibridez cultural a que está expuesto. Sin embargo, la simbiosis entre el hombre y la naturaleza, propia de la sensibilidad incaica, aparece cuando Juancha acomete esta prueba, pues el sol, dios principal y símbolo de vida en las creencias incaicas, y otros elementos de la naturaleza despiertan en él el dinamismo y el valor para escalar el Jatunrumi:

> El calor del sol de la mañana, la altivez del tayta Ak'chi, la alegría de los potreros y los montes, el volar orgulloso de los gavilanes y los

> killinchos (cernícalos) me enardecían la sangre; y me volví atrevido. (LE:94-95)

A la luz de lo anterior, se explica, en el desenlace del episodio de la "Gringa", el valor mostrado por Juancha y por Teofacha en defensa del elemento maternal de la naturaleza. La falsa seguridad de don Ciprián, alimentada por la usual cobardía de los comuneros ante él, queda así minada. Juancha nota el cambio que se presenta en la expresión del hacendado cuando doña Gregoria se niega a aceptar la falsa acusación de éste de que la "Gringa" había comido en su potrero, y le echa en cara que no es más que un ladrón común:

> El patrón no tenía ya la mirada firme y altanera con que asustaba a los lukanas; parecía miedoso ahora, acobardado, su cara se puso más blanca. (LE:119)

Sin embargo, aunque acobardado, don Ciprián llega a su último extremo de degradación cuando destruye la naturaleza matando a la "Gringa", no con el fin de crear algo nuevo o mejor, sino con fines personales de lucro y de vanagloria. A Juancha sólo le queda ahora un camino a seguir; armado del valor que se ha venido desarrollando en él a consecuencias del contacto con la naturaleza, que le enseñó su mentor, se decide a oponerse abiértamente a don Ciprián. Acto seguido, sufre las consecuencias de su rebelión, y él y Teofacha son encarcelados por el gamonal. Cabe pensar que esto no constituye una derrota, sino una prueba final, mediante la cual Juancha triunfa espiritualmente, ya que repudia las fuerzas destructoras del feudalismo, acepta las creadoras que se hallan en la naturaleza, tal y como éstas son concebidas por el hombre en el sistema comunal incaico. Como lo expone el mismo Juancha:

> Algún día en Ak'ola se morirá el principal y los comuneros vivirán tranquilos, arando sus chacras, cantando y bailando en las cosechas, sin llorar nunca por culpa de los mayordomos, de los

> capataces. Querrán libremente a sus animales, con todo el corazón, como Teofacha quiere a su 'Gringa'. Ya nadie hará reventar tiros y matará de lejos a las vaquitas; porque todas las quebradas y las pampas que mira el tayta Ak'chi serán de los comuneros. Yo también me quedaré con los 'endios,' porque mi cariño es para ellos; seré buen mak'ta ak'ola. ¡Ja, caraya! (LE:98)

El relato termina con una nota de esperanza, ya que, según el narrador, después de la muerte de don Ciprián,

> el odio sigue hirviendo con más fuerza en nuestros pechos y nuestra rabia se ha hecho más grande, más grande... (LE:120)

Sus palabras implican que, quizás un día, saciados de la rabia y el odio que les infunden los principales, los comuneros se armen del valor necesario para rebelarse y derrocarlos. Así podrán restablecer un sistema de acuerdo con la tradición incaica, en el cual impere de nuevo la justicia entre los hombres, y la armonía entre ellos y la naturaleza.

Si bien en "Agua" y en "Los escoleros" se elabora el tema del adolescente que comienza el aprendizaje de su mundo siguiendo el modelo de un mentor o padre espiritual, en "Warma Kuyay" nos encontramos con el adolescente que repudia el designio negativo que le presenta, en este caso, un falso mentor. En este cuento, Ernesto, a sus catorce años, está perdidamente enamorado de la chola Justina, quien rechaza sus requiebros amorosos a favor de los de Kutu, indio domador de caballos. Mientras tanto, don Froilán, condueño de la hacienda que comparte con el tío de Ernesto, viola a Justina en la toma de agua. Kutu y Ernesto vengan su frustación abusando de los animales de don Froilán.

Desde un principio se ve que, como mentor, Kutu es un personaje ambiguo. Primero, cuando le comunica a Ernesto que don Froilán violó a Justina, el protagonista se le abraza al cuello, invadido de miedo y desesperación, y, en

esta oportunidad, recibe de su mentor una orientación positiva: "Otra vez, cuando seas 'abugau', vas a fregar a don Froilán" (WK:123). Con esta frase, le indica el camino a la rebelión, mostrando así una personalidad similar a la de los mentores que ya hemos visto en "Agua" y "Los escoleros". A partir de este momento, Ernesto sabe <u>qué</u> hacer, sin saber aún <u>cómo</u> hacerlo. Ernesto nunca rechaza por completo el aspecto positivo de su amigo:

> en un pueblecito tranquilo [...] será el mejor novillero, el mejor amansador de potrancas, y le respetarán los comuneros, (WK:127)

Sin embargo, sí llega a repudiar su falta principal, la cobardía, la cual constituye una fuerza destructora,

> ¡Era cobarde! Tumbaba a los padrillos cerriles, hacía temblar a los potros, rajaba a látigos el lomo de los aradores, hondeaba desde lejos a las vaquitas de los otros cholos cuando entraban en los potreros de mi tío, pero era cobarde. ¡Indio perdido! (WK:124)

En efecto, Ernesto participa, al principio, en la venganza que lleva a cabo Kutu maltratando los animales de don Froilán, único modo de Kutu—dada su cobardía—de rebelarse contra la opresión y explotación que el hacendado ejerce sobre él. Pero, muy pronto, el protagonista se da cuenta de este injusto proceder y se arrepiente, repudiando su cobardía al decirle: "Kutu, vete de aquí [...]. ¡Los comuneros se rien de ti, porque eres maula [cobarde]!" (WK:126). Por eso no debemos, en ningún caso, confundir a este mentor, con los arquetipos del padre espiritual que hemos venido estudiando hasta ahora. Aunque le indique a Ernesto el camino a la rebelión, y aunque por su oficio se encuentre cerca de la naturaleza, espiritualmente se halla muy lejos de ella, como lo demuestra con su obstinado proceder al ensañarse con los animales de don Froilán. Este personaje es más bien una víctima del sistema feudal, quien no logra armarse del valor para enfrentarse a su opresor

cara a cara.

Si bien Ernesto no consigue encauzar el designio de rebelión en este relato, halla por lo menos consuelo para sus sufrimientos, mediante dos fuerzas creadoras, ya encontradas en "Agua" y en "Los escoleros": la naturaleza y la música. El narrador de "Warma Kuyay" lo expone así:

> Yo, solo, me quedé junto a don Froilán, pero cerca de Justina, de mi Justinacha ingrata. Yo no fui desgraciado [...]. Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol. (WK:127-128)

Desgraciadamente, la aparente felicidad de Ernesto en comunión con la naturaleza, la música y la vida social incaica, se esfuma una vez que se traslada a lo que parece ser una ciudad costeña, y la condición de exiliado del Ernesto-narrador se hace evidente cuando alude a su situación actual:

> yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños. (WK:127)

En "Don Antonio", último relato de Amor Mundo, el protagonista, Santiago, se halla completamente desorientado en todo lo que concierne a la sexualidad, después de presenciar los actos de sexualidad aberrante a que lo expone don Guadalupe, y sin poder lograr una relación sexual en comunión con la naturaleza, como la de los indios durante las ceremonias del "ayla". Por estas razones, decide marcharse a la costa. Aunque su encuentro con don Antonio es puramente fortuito, tendrá grandes consecuencias para el joven, pues en aquél se conjugan las características que nos permiten clasificarlo como precursor, por así decirlo, de los defensores de la moralidad social, que aparecen en otros textos de Arguedas. Si bien don Antonio no llega a reunir

todas las cualidades necesarias para ser clasificado entre los defensores de la moralidad social, al menos posee la capacidad para desarrollar una "conciencia moral" que le permita distinguir el bien del mal en el atormentado mundo que lo rodea. Su personalidad presenta un contraste con la del explotador del hombre y la naturaleza, cuya conducta se fundamenta en lo que podríamos llamar una "amoralidad de rapiña",[4] pues sin tener en cuenta la humanidad del prójimo, el tipo del explotador utiliza a sus semejantes para sus propios fines de lucro y vanagloria.

Aunque posee la mentalidad de misti en muchos aspectos, don Antonio no comparte por completo con ellos la misma idea respecto a la explotación de la naturaleza y la mujer. Por ejemplo, su concepto del "ayla" es equívoco. Cuando Santiago se reúne con él para marcharse a la costa, don Antonio comenta las canciones que escucha de boca de "dos jóvenes señores": "Estos pendejos cantan letra antigua para engañar. ¡Pior que el ayla!" (AM:207). Sin embargo, no comparte por completo la actitud de los mistis hacia la mujer, pues aunque dice con tono convencido: "la mujer, en donde quiera, está hecha para que el hombre goce" (AM:208-209), es consciente de su sufrimiento e incluso capaz de sentir compasión por ella—emoción desconocida entre los mistis. Esto resalta cuando confirma la impresión de Santiago de que la mujer "sufre, llora":

> Así es. Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho. En cambio el hombre tiene que alimentar a la familia, a los hijos que ha hecho parir a la mujer. Y eso, también, parir también, es sufrimiento fuerte. Así digo yo ¡pobrecita la mujer! (AM:209)

En cuanto a la naturaleza podemos señalar su conciencia de la explotación a que es sometida por el hombre, y pensar que él participa en ella, aunque sea en grado menor que los gamonales. Así dice don Antonio de los doce novillos que

lleva en su camión:

> Pa que se lo coman en Ica. Ciudad grande... "cevilizada"; como es debido en la época que dicen vivimos. (AM:207)

Muestra una actitud más bien fatalista ante la explotación, evidente cuando Santiago le dice que "el Arayá no come novillos" (AM:208), y don Antonio le responde: "Sí, pues cría novillos pa'que lo coman los que viven en ese valle" (AM:208).

Si bien los protagonistas de los cuentos estudiados llevan a cabo el aprendizaje del mundo en que se desenvuelven, también pasan por un proceso de individuación, que consiste, según C. G. Jung, en un desarrollo psicológico hacia la madurez, mediante el cual el individuo descubre aquellos aspectos de su ser que lo diferencian de otros miembros de la especie. En su esencia, la individuación es un proceso de reconocimiento, en el cual, a medida que madura, el hombre toma conciencia de los varios aspectos, tanto favorables como desfavorables, de su personalidad (Guerin, 1979:179).

De inmediato podemos pensar en el Ernesto de "Agua". Al comienzo del relato, aparece con su "yo" vinculado estrechamente al de Pantaleón: "Cuando yo y Pantaleoncha llegamos a la plaza" (A:57). Sin embargo, poco a poco, a medida que Pantaleón lo va instruyendo acerca de la manera en que está formado su mundo, Ernesto parece cobrar más conciencia de sí mismo, de su propio "yo", como entidad individual, hasta culminar con su total emancipación de la tutela de Pantaleón, y consecuentemente, con su enfrentamiento con don Braulio por cuenta propia.

Algo semejante ocurre en "Los escoleros". Ya desde el comienzo del relato, se indica un "nosotros" indiferenciado guiado por una figura paternal: "Bankucha era el "Makta" en la escuela; nosotros a su lado éramos maktillos nomás, y él nos mandaba" (LE:82), dice Juancha, acentuando la relación de subordinación a Banku de él y de los demás compañeros de

escuela. Pero al pasar con éxito por las pruebas físicas a que lo somete la naturaleza, Juancha logra desarrollar su individualidad hasta llegar a su acto de rebeldía contra don Ciprián.

Pero es quizá en "Warma Kuyay" donde mejor aparece representado el proceso de individuación, debido a la riqueza en el uso de arquetipos del inconsciente colectivo, algunos de los cuales son

> of such great importance in shaping our personality and behavior that Jung devoted special attention to them. These are the <u>persona</u>, the <u>anima</u> and <u>animus</u>, the shadow and the self. (Hall, 1973:42)

Los arquetipos del "ánima" y de la sombra son, pues, de marcada importancia en este relato. Ernesto, joven de 14 años, se encuentra en medio del proceso de individuación, que consiste básicamente en la "integración de lo inconsciente en la conciencia" (Jung, <u>Arquetipos</u>, 1970:46). Lo lleva a cabo al enfrentarse con los dos arquetipos ya mencionados: el "ánima", encarnada en Justina en la medida en que Ernesto está enamorado de ella y constituye, como ser amado, el mejor representante de este arquetipo; y la sombra, identificada en el personaje de Kutu, ya que representa las características negativas de la personalidad de Ernesto. Justina sirve de clave a Ernesto para abrirle el paso hacia lo inconsciente y hacer que reconozca su "sombra", "la parte más oscura del inconsciente, los aspectos inferiores y menos halagadores de la personalidad, los cuales tratamos de suprimir" (Guerin, 1979:180). Como encarnación del arquetipo del "ánima", Justina es "una especie de mediador entre el 'ego' (la voluntad consciente) y lo inconsciente o mundo interior del individuo" (Guerin, 1979:181). Es decir, al ser rechazado por Justina, Ernesto vuelca sus pensamientos en sí mismo, empezando así un proceso de introspección que lo conduce finalmente a reconocer la parte oscura de su alma. Aunque en un

principio, consiente el abuso de los animales como un modo de venganza contra don Froylán, más tarde se da cuenta de la violencia injustificada de este acto. Al ser consciente de ello, al encarar su sombra, se arrepiente de su proceder, y lo coloca todo en una perspectiva rectificadora: corre hacia la víctima de aquella noche, el becerro Zarinacha, lo abraza y le dice, "¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname mamaya!" (WK:126). Sin embargo, aunque Ernesto logra reconocer su sombra, continúa "proyectándola" en Kutu, puesto que le confiesa a la Zarinacha, "¡Ese perdido ha sido, hermanita, yo no! ¡Ese Kutú canalla, indio perro!" (WK:126). Respecto al proceso de individuación como evolución de la personalidad, su reacción corrobora la observación de Jung de que "no se desarrolla regularmente, sino que es variada y perturbada en muchas formas al apartarse la conciencia de su base instintiva arquetípica y actuar en antagonismo con esa base" (Jung, Arquetipos, 1970:46). En otro contexto, pero sobre el mismo tema, Jung dice que

> si uno está en situación de ver su propia sombra y soportar el saber que la tiene, sólo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea: al menos se ha trascendido lo inconsciente personal. Pero la sombra es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma. (Jung, Arquetipos, 1970:26)

Y la forma de vivir la sombra de Ernesto es proyectándola en Kutu, pues representa la explotación por parte de los blancos. Ahora bien, si tenemos en cuenta el problema del protagonista en cuanto a su hibridez social, una manera de resolver su conflicto cultural consiste, precisamente, en proyectar su "ánima" en Justina, inclinándose así hacia lo indígena, y, por otro lado, ver su sombra en Kutu, exorcizando así su parte blanca, al darse cuenta del maltrato a que somete los animales. No obstante, esta solución no conlleva la felicidad total al protagonista. Kutu se aleja de la hacienda y Ernesto se queda. Y aunque es

verdad, como el mismo Ernesto confiesa, que no era desgraciado (WK:126) pues permanecerá junto a Justina, junto a su "ánima", más tarde, una vez "arrancado de su querencia" (WK:127), se halla en una especie de exilio espiritual, alejado de la naturaleza y cerca de la costa, como ya mencionamos.

Si bien los protagonistas de los cuentos cobran conciencia de su ser como individuos, también la adquieren como parte de un grupo y desarrollan una conciencia social y racial. Así, al nivel colectivo del proceso de individuación, tanto el Ernesto de "Agua" como Juancha y el Ernesto de "Warma Kuyay" deciden tomar partido por lo indígena de la sociedad en que viven, aunque saben muy bien que son mistis. Al proceder así parecen plantear la cuestión de identidad, no sólo desde la perspectiva de quién es uno, sino de quién se es en relación con los otros.

La cuestión de la identificación del individuo con la colectividad pone en perspectiva el problema del lenguaje. Puesto que la lengua se encuentra entre los vínculos más importantes que unen a los miembros de un grupo, desempeña, por tanto, una función significativa en el proceso de individuación. En el caso del protagonista de los cuentos, la identificación con el grupo indio y su perspectiva sobre la realidad se hace mediante el empleo de elementos léxicos y estructuras gramaticales quechuas para referirse a los objetos que forman parte de su mundo. Por ejemplo, nombres topográficos como "llak'ta" por "pueblo" (A:59), "puna" por "pampa" (A:59), "ork'o" por "montaña" (LE:102; nombres de animales como "atok'" por "zorro" (A:63), "chascha" por "perro pequeño" (LE:85), "pichiuchas" por "gorriones" (LE:88); nombres de seres humanos y divinos como "mak'tillos" por "niños" (A:63 y LE:82), "varayok'" por "alcalde de comunidad" (A:57), "pasña" por "mujer joven" (A:58), "misti" por "persona de la clase dominante" (A:61), "tayta" por "padre, señor" (LE:85), "Taytacha" por "Dios"; partes del cuerpo e indumentaria como "wiksa" por "barriga"

(LE:84), "uma" por "cabeza" (LE:89), "lok'o" por "sombrero" (A:66); objetos naturales y culturales como "wikullo" por "arma arrojadiza" (A:78 y LE:82), "huayno" por "canción quechua" (A:60), "Inti" por "sol" (A:73); adjetivos como "maula" por "cobarde" (LE:83 y WK:126), "k'anra" por "sucio" como insulto (LE:120); interjecciones como "yaque" para demostrar entusiasmo (A:59), "jajaylla" para demostrar burla (LE:84). Además del léxico quechua, el narrador se sirve a veces de la morfología quechua para formar diminutivos en "cha", así "Pantacha" (A:58), "Bankucha" (LE:83), "Kutucha" (WK:124) y "niñacha" (WK:126); y para construir plurales en "kuna" como "taytakuna" por "padres, señores" (A:60). Esta tendencia de insertar palabras quechuas en un texto en español es tanto más permisible en cuanto que se trata de una narración en primera persona, de manera que el lenguaje narrativo es completamente apropiado, ya que refleja el habla de un narrador identificable.

Ahora bien, puesto que el proceso de individuación consiste en una adquisición de conciencia que constituye una experiencia personal, la narración en primera persona—homodiegética en los términos de Genette (1972:252)—, resulta muy adecuada. En estas circunstancias, el proceso de individuación que ocurre no es el de un personaje contado por un individuo desconocido, por una instancia narrativa impersonal, sino el del propio narrador, quien cuenta sus experiencias. Resulta, pues, que hay una especie de unidad estructural en la medida en que quien cuenta la historia también es el que sufre el proceso y ve el mundo que describe. Objeto y sujeto se confunden en la misma instancia y, como en el caso de la autobiografía en general, la narración y la focalización se confunden en un mismo plano. En resumen, se produce una concentración en la narración del proceso de individuación, puesto que el que habla también es el que ve y el que sufre el proceso. El mundo es conflictivo para el narrador, puesto que lo es también para el protagonista.

No obstante lo anterior, no hay que olvidar que un desdoblamiento se produce en la narración autobiográfica resultado de la separación temporal que media entre el narrador y la identidad del mismo como personaje de su historia, lo cual acarrea ciertas consecuencias notables. Primero, la distancia temporal entre el narrador y lo narrado a veces varía en el mismo texto. El narrador mantiene una distancia máxima cuando, desde su situación en el presente, contempla o evoca el pasado como algo terminado. En este caso, los tiempos verbales más comunes son el pretérito narrativo y el imperfecto descriptivo. Por ejemplo, cuando en "Los escoleros", el narrador recuenta las faenas que llevaban a cabo bajo la supervisión de Banku,

> Cuando barríamos en faena la escuela, cuando hacíamos el chiquero para el chancho de la maestra, cuando amansábamos burros maltones en el coso del pueblo, y cuando arreglábamos el camino para que viniera al Distrito el Subprefecto de la Provincia, Bankucha nos dirigía. (LE:82)

Por otro lado, también es posible, entre otros juegos temporales,[3] salvar esta distancia y, en vez de evocar el pasado desde el presente, recrearlo para revivir o volver a sentir las experiencias pasadas, de tal manera que el pasado vuelva a ser una especie de "nuevo presente", aunque pertenezca a la época de la historia y no a la de la narración. En "Los ecoleros" encontramos un buen ejemplo de lo dicho cuando el narrador dice, usando el presente de indicativo, lo siguiente acerca de una de las montañas más grandes de la región:

> ¡Por eso es mentira lo que dicen los ak'olas sobre el tayta Ak'chi! [...] Dicen que conversa con Taytacha Dios y recibe de "El" las órdenes para todo el año. ¡Mentira! El Ak'chi es nadie en Ak'ola, Taytacha también es nada en Ak'ola [...]. ¡Don Ciprián, sí! Don Ciprián es rey en Ak'ola, rey malo, con un corazón grande y duro, como de

novillo viejo. (LE:102-103)

Por último, a veces el narrador se remite a sí mismo y a su condición actual al aludir al tiempo que ocupa como narrador. Esto sucede cuando quiere expresar lo que él siente ahora sobre lo que ha ocurrido en el pasado, o cuando quiere presentar un epílogo de la historia, como pasa al final de "Los escoleros", cuando el narrador recapitula su situación presente: "el odio sigue hirviendo con más fuerza en nuestros pechos y nuestra rabia se ha hecho más grande, más grande" (LE:120). El hecho de utilizar el presente del indicativo y, su tiempo afín, el pretérito perfecto, realza la importancia de la toma de conciencia en cuanto a los males de la sociedad y, al mismo tiempo, subraya la decisión del protagonista y narrador de tomar partido por los oprimidos. Algo semejante ocurre al final de "Warma Kuyay", cuando el narrador expone su penosa situación: "Yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños" (WK:127); es decir, el protagonista no logra, en este relato, encontrar una solución, ni siquiera parcial, a su dilema. En resumen, el narrador personal tiene la ventaja de saber lo que ha sido y lo que es, y de ver todo este proceso como algo personal de lo cual es testigo a medida que su propio destino se ha ido elaborando.

Aunque "Don Antonio" no comparte la narración homodiegética de los otros tres cuentos, su narrador heterodiegético sustenta suficientes semejanzas con los narradores-protagonistas de los otros cuentos, como para incluirlo entre los testigos presenciales de los acontecimientos del mundo del relato. Este asunto quedará estudiado en detalle en el capítulo final y, por ahora, quisiéramos hacer notar que todos los cuentos revelan no sólo una gran similaridad en cuanto a los protagonistas y narradores, sino una marcada afinidad temática. En su mayoría, los mentores son representantes de la mentalidad indígena, si no por su raza, por lo menos por su condición

social. Pantaleón, Banku y Kutu son indios, y don Antonio, si bien no parece poseer procedencia india, es hijo ilegítimo de un misti, el viejo Aquiles, "patrón de la lavandera borracha" (AM:211) con la cual tiene Santiago su primera experiencia sexual; es decir, dadas las circunstancias de su nacimiento, don Antonio es un marginado social como lo son los otros mentores indios.

Otra característica presente en todos los cuentos es la concepción de la naturaleza como un bien al que hay que retornar. Guiados por el sentimiento religioso animista de su mentor, los protagonistas sienten la proximidad de la naturaleza como un panacea contra todos los males sociales, como símbolo de lo incorrupto, donde el hombre encontrará de nuevo el buen camino, aunque esté extraviado momentáneamente debido a la nefasta situación social de explotación en que se encuentra. Ahora bien, para acercarse a la naturaleza, el hombre utiliza la música como medio de comunicación, ya que sirve para evocar el sentimiento animista. Esto se debe a que, como es de origen indígena, refleja en alto grado la naturaleza, pues sus temas provienen de ella. Al mismo tiempo, la música no sólo sirve de sosiego al hombre en medio de sus sufrimientos, sino que constituye una fuerza liberadora en el orden social, ya que aparece como vocero de la opresión a que esta sometido. En resumen, de todas las fuerzas creadoras que aparecen influyendo el desarrollo espiritual del niño o del adolescente en los cuentos estudiados, dos de ellas parecen sobresalir de las demás como directrices de este desarrollo: el arte en su manifestación musical y la rebeldía como medio de combate contra la injusticia y la opresión.

NOTAS

[1]El término lo tomamos prestado de Richardson como lo usa en su interpretación de Go Down Moses de William Faulkner, donde el protagonista, Ike "is orphaned as a young boy, and Sam Fathers (as his name suggests) becomes his spiritual father" (Richardson, 1967:47). Tanto Sam Fathers, parte negro y parte indio, como Jobaker, un indio chickasaw, que se ocupa de Ike, poseen "the love and wisdom of nature and life that gives them a paternal position with Ike" (Richardson, 1967:47).

[2]Nos referimos al concepto de "arquetipo" desarrollado por C. G. Jung, cuya definición parte de una consideración de la "imagen":

> The inner image is a complex structure made up of the most varied material from the most varied sources. It is no conglomerate, however, but a homogeneous product with a meaning of its own. The image is a condensed expression of the psychic situation as a whole, and not merely, not even predominantly, of unconscious contents pure and simple [...]. Accordingly the image is an expression of the unconscious as well as the conscious situation of the moment. (1971, VI:442-3)
>
> I call the image primordial when it possesses an archaic character. I speak of its archaic character when the image is in stricking accord with familiar mythological motifs. It then expresses material primarily derived from the collective unconscious, and indicates at the same time that the factors influencing the conscious situation of the moment are collective rather than personal. (1971, VI:443)

The primordial image, elsewhere also termed archetype, is always collective, i.e., it is at least common to entire peoples or epochs. In all probability the most important mythological motifs are common to all times and races. (1971, VI:443)

From the scientific, causal standpoint the primordial image can be conceived as a mnemic deposit, an imprint or engram (Semon), which has arisen through the condensation of countless processes of a similar kind [...]. As a mythological motif, it is a continually effective and recurrent expression that reawakens certain psychic experiences or else formulates them in an appropriate way [...]. Semon's naturalistic and causalistic engram theory no longer suffices. We are forced to assume that the given structure of the brain does not owe its peculiar nature merely to the influence of surrounding conditions, but also and just as much to the peculiar and autonomous quality of living matter, i.e., to a law inherent in life itself. (1971, VI:443-4)

The primordial image is thus a condensation of the living process. It gives a co-ordinating and coherent meaning both to sensuous and to inner perceptions, which at first appear without order or connection, and in this way frees psychic energy from its bondage to sheer uncomprehended perception.

The primordial image is an inherited organization of psychic energy, an ingrained system, which not only gives expression to the energic process but facilitates its operation. It shows how the energic process has run its unvarying course from time immemorial, while simultaneously allowing a perpetual repetition of

it by means of an apprehension or psychic grasp of situations so that life can continue into the future. (1971, VI:447)

[3]La primera versión de "Warma Kuyay" apareció en Signo, No. 1, 1933; "Agua" fue escrito en 1933; "Los escoleros" fue publicado en 1934 con la versión definitiva de "Warma Kuyay". Los tres cuentos fueron publicados en 1935 en la colección titulada Agua.

[4]Como Richardson llama este fenómeno en Faulkner. (Ver mi Introducción, nota 11, para una explicación del término.

[5]Hablamos del tiempo en términos del proceso de individuación que nos interesa estudiar en estos relatos.

II. LA NATURALEZA Y EL PADRE ESPIRITUAL: LOS RIOS PROFUNDOS

A diferencia de los textos estudiados en el capítulo anterior, Los ríos profundos[1] no es un cuento, sino una novela. No por ello, sin embargo, deja de mantenerse cierta continuidad en la obra narrativa de Arguedas. El narrador de Los ríos profundos, Ernesto, cuenta a manera de memorial una etapa de su vida de adolescente. En compañía de su padre, Gabriel, llega al Cuzco, donde conoce al rico y cruel hacendado, el "Viejo", tío de su padre. Luego, padre e hijo descienden hacia Abancay, ciudad en medio de una enorme hacienda. Allí Ernesto entra de interno en un colegio dirigido por el Padre Linares, mientras su padre, abogado errante, sale de viaje por la provincia obedeciendo el llamado de su profesión. Es precisamente durante su estadía en Abancay cuando Ernesto lleva a cabo el aprendizaje del mundo social y espiritualmente caótico que lo rodea. Es testigo de la explotación a que están sometidos los indios—colonos—de Patibamba, hacienda circundante; descubre penosamente la explotación sexual a que es sometida la mujer en el sistema feudal imperante en la región; y participa en la rebelión de las chicheras contra la injusticia del orden social que las explota. Sin embargo, en medio de este microinfierno, también descubre las fuerzas creadoras que ofrecen al hombre una posible salvación de tanta corrupción: el arte como medio de comunicación y la rebelión como vehículo de liberación.

Es cierto que los cuentos (1935) ya estudiados—"Agua", "Los escoleros", "Warma Kuyay"—poseen en germen muchos de los aspectos formales y temáticos desarrollados más a fondo en Los ríos profundos (1958), manteniéndose así cierta continuidad. En cuanto a la narración, la novela está contada en primera persóna, como la mayoría de los cuentos.

El tema concierne de nuevo a un joven protagonista llamado Ernesto, quien, guiado por mentores —como en "Agua" y "Warma Kuyay"—, va descubriendo las fuerzas creadoras que le darán el valor y conocimiento para resistir y luchar contra el mal. En este sentido Los ríos profundos es una culminación temática de las ideas esbozadas en los cuentos mencionados. Persiste, por ejemplo, el tema de la rebelión contra los explotadores de elementos de la naturaleza que son de vital importancia para el hombre. Así, la inicua repartición del agua en "Agua" encuentra su paralelo temático en el robo de la sal de las chicheras en la novela.

Entre los elementos recurrentes en la obra de Arguedas se encuentra el mundo conflictivo interpretado desde un punto de vista marcadamente religioso. Desde un principio, el joven protagonista descubre penosamente la ambigüedad de la justicia en sus aspectos humano y divino, puesto que la balanza de la justicia parece inclinarse, sin excepción, al bando de las fuerzas que ejercen el poder para detrimento de la masa indígena. Sin embargo, no por esto el inicuo proceder de los mistis deja de ser llamado "justicia" por los falsos mentores del protagonista. Como es de esperar, el concepto de la justicia dentro del universo arguediano no logra evadir el vórtice del conflicto que lo desgarra. En la primera novela del autor, cuyo "asiento es la realidad interior, aquella donde el elemento religioso despliega sus sutiles y eficaces poderes" (Vargas Llosa, 1969:52), Ernesto interpreta el concepto de la justicia en términos básicamente religiosos.[2] Desde su punto de vista, las categorías de la justicia humana caerán inevitablemente dentro del ámbito de la justicia divina, de acuerdo con la visión animista del mundo, que resulta del aprendizaje llevado a cabo por el joven dentro del sistema comunal incaico. Sin embargo, este modo de interpretar el cosmos entrará en conflicto en la mente de Ernesto con la visión feudal del mundo a la que queda expuesto más tarde.

Este aprendizaje lo lleva a cabo Ernesto bajo la tutela

de una serie de mentores, o arquetipos del padre espiritual, algunos de los cuales provienen de la sociedad indígena, y quienes no distan mucho de los que hemos encontrado hasta ahora en la obra de Arguedas. Así, el primer contacto del protagonista de Los ríos profundos con la tradición incaica tiene lugar en su infancia, cuando se refugia en el ayllu de Chaupi (LRP:186), después de huir de familiares crueles. Allí, en un estado utópico de inocencia y felicidad, Ernesto vive bajo la protección y enseñanza de ciertos comuneros, a quienes menciona como "mis protectores" (LRP:16), "mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi" (LRP:68). De estos mentores recibe la sensibilidad incaica que determinará su modo de percibir el universo, lo que queda indicado explícitamente por el narrador cuando dice que los comuneros señalados "me criaron [...] hicieron mi corazón semejante al suyo" (LRP:68). El hecho de que la experiencia utópica suceda durante la infancia del protagonista de Los ríos porfundos, como ocurre con el de "Agua" durante su estadía en la comunidad de Ute'k, es trascendente, no sólo debido a que dicha experiencia es sufrida durante sus tiernos años, sino porque todo lo que aprende allí sucede cuando es inocente y feliz, pues no conoce otro medio de vida. Es el caso del que ha tenido una infancia feliz, que siempre lleva consigo un grato recuerdo como punto de comparación al que referirse en el futuro.

El carácter utópico que presenta el ayllu de Chaupi se pone en evidencia sobre todo cuando Ernesto se encuentra en compañía de su padre en el Cuzco—ciudad que también ofrece posibilidades utópicas, como ya veremos—y oye sonar la campana llamada la "María Angola". Al repique de ésta, el mundo sufre una transformación que sólo el protagonista percibe:

> La tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no sólo los muros y la ciudad, las torres, el atrio y las fachadas que

había visto. (LRP:16)

Luego se establece una conexión entre el Cuzco "trasmutado en oro"[3] por el repique de la campana y la aldea de su infancia, conexión que fortalece el concepto utópico de este lugar:

> La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba. (LRP:16)

En este pasaje, la sinestesia que consiste en hacer que la "dorada luz del crepúsculo" que emana del sol se trasmute en música, y la aseveración de Ernesto de que "todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria" (LRP:16), (memoria de su aldea), nos inclinan a pensar que, tanto en ella como en el Cuzco, existen las posibilidades de la felicidad, ya que la música conduce a la felicidad en el mundo arguediano.[4]

La felicidad utópica parece nacer de la estrecha comunión del hombre con la naturaleza, como la que se obtiene en la vida diaria de la comunidad. Esta idea se expresa mediante el recuerdo feliz que Ernesto tiene de don Pablo Maywa, "el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales" (LRP:48), y la descripción que hace de su ayllu:

> [...] un 'ayllu' que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido. Espinos de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras, 'mamakunas' de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo. (LRP:46)

De aquí se desprende que los miembros de la aldea hacen las veces de mentores de Ernesto, inculcándole un ideal de vida

que se vincula con el sentimiento religioso animista, y se identifica, en las palabras del narrador, como "la impagable ternura en que vivo". Por el contrario, en contraste con esta condición, Ernesto nota en el Cuzco que la ruptura del hombre con la naturaleza es una de las causas de su sufrimiento y enajenación.

Además de los mentores de Chaupi, gracias a Gabriel, el protagonista aprende a identificarse con la sensibilidad incaica, a medida que se va adentrando en la adolescencia. A este respecto dice,

> Mi padre me había hablado de su ciudad nativa [el Cuzco], de los palacios y templos, y de las plazas, durante los viajes que hicimos, cruzando el Perú de los Andes, de oriente a occidente y de sur a norte. Yo había crecido en esos viajes. (LRP:11)

También le habla de la plaza de la Catedral del Cuzco: "Puede que Dios viva mejor en esta plaza, porque es el centro del mundo, elegida por el inca" (LRP:15). Pero no es sólo de una manera abstracta que Gabriel se identifica con lo incaico, sino que sus inclinaciones se revelan en su manera de vivir: "El era arrebatado y generoso; había preferido andar solo, entre indios y mestizos, por los pueblos" (LRP:20 y 21). Es decir, su vida diaria está vinculada con lo incaico, de modo que aun en sus ratos de ocio prefiere rodearse de indios y oír "huaynos", canciones y bailes populares de origen indígena, en pueblos en que "sólo los indios tocan arpa y violín" (LRP:28). Sin embargo, sólo se identifica parcialmente con lo indígena debido a que, como los protagonistas arguedianos, presenta una personalidad conflictiva, dividida entre lo incaico y lo occidental. Así es que, una vez en Cuzco, Gabriel pone en evidencia su "hibridez" cultural cuando le dice a Ernesto, "yo soy cristiano, y tendremos que oír misa, al amanecer, con el Viejo, en la catedral" (LRP:11). Sin embargo, aunque el cristianismo tal como lo practican los mistis es arma

poderosísima para someter y explotar a los indios, debemos notar que Gabriel parece practicar una forma desprovista de algunas de sus características tradicionales, y diferente de la que revela la actitud hipócrita del "Viejo". Según Ernesto, su padre "iba rezando; no repetía las oraciones rutinarias; le hablaba a Dios libremente" (LRP:13). Se trata, en efecto, de un ejemplo de conducta que Gabriel, en su condición de mentor, le presenta a Ernesto y que éste pondrá en práctica cuando se encuentre en la capilla del colegio en Abancay y le rece "libremente" a doña Felipa, convertida ahora en divinidad para el joven, mientras el resto de los alumnos repite oraciones cristianas rutinarias (LRP:168). Este proceder delata el hecho de que Ernesto ha acepatado la hibridez religiosa que su padre practica y le enseña.

Como ya indicamos, el Cuzco es para Gabriel, como para el Inca, "el centro del mundo", y como tal debe poseer propiedades utópicas; por lo tanto, cumpliendo con su función de padre espiritual, le dice a Ernesto, antes de ir al Cuzco, que llegarán a la ciudad "para ser eternamente felices" (LRP:17), y que su llegada "será para un bien eterno" (LRP:11). Estos indicios, así como la transformación áurea que sufre el Cuzco para Ernesto, indican las posibilidades utópicas que encierra la ciudad, pero que no logran realizarse por la presencia en ella, según su padre, del "anticristo" (LRP:17).

De nuevo notamos que la felicidad utópica depende de una relación armoniosa entre el hombre y la naturaleza, y que el sufrimiento se produce cuando la armonía se rompe. Así parece decir Ernesto al hablar del pequeño árbol de cedrón en medio del patio de la casa del "Viejo":

> [...] el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón. "Si se muriera, si se secara, el patio parecería un infierno", dije en voz baja. "Sin embargo lo han de matar [...]". (LRP:20)

Ernesto prevé que, al morir el árbol, el Cuzco pasará a ser "un infierno". En efecto, las posibilidades utópicas del Cuzco no se logran debido a la ruptura que se instaura entre el hombre y la naturaleza. Esta ruptura, como ya podemos imaginar, es el resultado de la explotación de que es víctima la naturaleza en el sistema feudal imperante en el Cuzco y representado por el "Viejo". Sin embargo, para Ernesto, aún tocado de la inocencia, el cedrón es fuente de alegría, de fortalecimiento dentro de tanta maldad, así como también lo son los vestigios de la tradición incaica:

> Sentí el olor a muladar allí. Pero la imagen del muro incaico y el olor a cedrón seguía animándome. (LRP:9)

En resumidas cuentas, Gabriel le ha inculcado a su hijo un designio que consiste en mantener los vínculos con la tradición incaica y la naturaleza, para que, fortalecido de esta manera, pueda resistir las contradicciones ético-sociales del mundo que lo rodea.

La idea de que la comunión entre los hombres se puede lograr siguiendo la tradición incaica y los designios de la naturaleza, según lo va aprendiendo Ernesto del legado de sus mentores, aparece simbolizada en el relato cuando el joven quiere mandar un mensaje desde el colegio en Abancay a su padre en Coracora. Le pide a Romero, su compañero de colegio, que toque un "huayno" en su "rondín", [especie de armónica] para que así él pueda mezclar su voz "en quechua" con la música. Pero el instrumento tiene una etiqueta de fábrica hecha de metal—símbolo de lo occidental—que le restará fuerzas. Para que el poder del instrumento surta efecto, deben antes purificarlo de la contaminación occidental, de manera que "la madera del rondín [...] quede al aire" (LRP:147). Una vez liberado de esta suerte, Ernesto podrá aprovecharse del instrumento para comunicarse con su padre por medio de la naturaleza en su estado puro:

> Iría la música por los bosques ralos que bajan al Pachachaca. Pasaría el puente, escalaría por

> los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil; en la nieve cobraría fuerza, repercutiría, para volar con los vientos, entre las lagunas de las estepas y la paja que en el gran silencio transmite todos los sonidos. (LRP:147-148)

También es por medio de Gabriel que Ernesto comienza a vislumbrar el concepto de la justicia humana, la que queda vinculada estrechamente a la divina. Ya desde el principio del relato, aparece el enjuiciamiento de los explotadores del hombre y de la naturaleza, que persistirá hasta el final de la obra. Vemos que Gabriel condena al "Viejo" cuando le indica a Ernesto, "¡Irá al infierno!" (LRP:7). O cuando ambos hablan del Juicio Final y Ernesto le dice, "El Viejo se presentará ese día peor de lo que es, más ceniciento" (LRP:25), y Gabriel lo juzga de nuevo: "No se presentará. El juicio final no es para los demonios" (LRP:25). En estas palabras encontramos resumida parte del legado de moralidad que Gabriel le deja a su hijo.

Por eso, en Los ríos profundos, Gabriel se constituye en defensor de la moralidad social, exhibiendo una conciencia moral que consiste no sólo en distinguir hasta cierto punto el bien del mal, sino en hacer armas contra los explotadores de la sociedad. Se trata de un papel semejante al que ya vimos en Amor Mundo, donde don Antonio es sólo una aproximación a la figura ideal del defensor de la sociedad. En Los ríos profundos, Gabriel se aproxima más que don Antonio a lo ideal, pero se encuentran todavía ciertos fallos en él, principalmente en su concepto de la justicia, debido más bien a una falta de visión del conflicto socio-económico que a mala voluntad de su parte. Por su condición de abogado, Gabriel está dotado de la oportunidad y el conocimiento necesarios para llevar a cabo la defensa de la sociedad contra la explotación y, sin duda alguna, dentro de su concepto de la justicia, cumple con esta responsabilidad. Sabemos por medio de Ernesto que su padre se ha opuesto alguna vez al "designio" del "Viejo", pues, aunque "había

trabajado como escribiente en las haciendas del Viejo" (LRP:7), rompió sus relaciones con él en algún punto por causas que no quedan muy claras en el relato. Lo que sí se aclara bien son los motivos generales de la ruptura. Gabriel se da cuenta de la avaricia del "Viejo":

> Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiendo a sus indios que él está en todas partes. Almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir; cree que valen muy poco para traerlas a vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos. (LRP:7)

Es decir, Gabriel no puede participar en la explotación de los colonos que el "Viejo"—el sistema feudal—realiza, como tampoco puede participar en la explotación de la naturaleza que el hacendado lleva a cabo movido por su avaricia. En efecto, como ya vimos, los sentimientos de Gabriel con respecto a los indios y la naturaleza señalan la causa de su proceder. Además, su función de defensor, durante el ejercicio de su profesión, de "clientes indios y mestizos" (LRP:39), sus lamentaciones de que "no había pequeños propietarios en la provincia" (LRP:38) para defenderlos de los grandes hacendados; y su decisión, en Abancay, de hacerse cargo del pleito contra un hacendado grande, iniciado por uno pequeño de Chalhuanca que "tenía ojos claros, pero en su cara quemada parecían ojos de indio [y ...] era idéntico a todos los amigos que [...] había tenido en los pueblos" (LRP:40), todo indica cierto sentido de moralidad social por parte de Gabriel. Sin embargo, ésta queda limitada por su falta de comprensión de la raíz del "conflicto económico", ya que por muy buenas intenciones que tenga el pequeño hacendado de Chalhuanca, representa, a la larga, el sistema feudal, entronizado en la hacienda y opuesto al sistema comunal incaico.

Es de notar que Gabriel y otros personajes revelan cierta semejanza con la figura de Cristo. Como padre

espiritual de su hijo, Gabriel contrasta con el arquetipo del padre terrible encarnado en el "Viejo", figura que vamos a estudiar en el próximo capítulo. En Abancay, donde estará separado de su padre, Ernesto encontrará otra figura del padre espiritual en Jesús Warank'a Gabriel, el cantor acompañante del "kimichu". Este personaje no sólo perpetúa los valores representados por Gabriel, sino que, al contrastarse en Abancay con el Padre Linares, otro arquetipo del padre terrible, tiene el mismo papel simbólico que Gabriel, quien se opone al "Viejo" en el Cuzco. En efecto, la filiación entre Gabriel y don Jesús se hace evidente por medio de diversos paralelos entre ellos. Ambos se llaman "Gabriel" (LRP:37 y 183), es decir, recuerdan al "arcángel" del mismo nombre, cuya función era la de anunciar la voluntad divina a los hombres; ambos llevan una vida errante de peregrino (LRP:183); la barba de don Jesús es rubia como la de Gabriel (LRP:176 y 112); sus ojos son claros (LRP:36 y 176), y tienen el poder de influir en el espíritu de Ernesto, como él mismo confiesa al decir que los ojos de don Jesús

> eran como los de un gavilán, por la hondura. Pero ninguna bestia inocente es capaz de dar a su mirada ese arrebato contagioso, más intrincado y penetrante que todas las luces y sombras del mundo. Debí danzar yo al compás de esa música. (LRP:189)

Además, tanto como los ojos de su padre, los ojos de don Jesús logran sosegarlo y pueden hacerlo feliz (LRP:184):

> En los ojos del cantor se había disipado mucho el misterio. Me miraba familiarmente, con una ternura que fortalecía, (LRP:183)

De los ojos de Gabriel, Ernesto dice,

> Sólo los ojos azules de mi padre me habrían calmado, me habrían liberado aquella noche de tanta maldad. (LRP:199)

Finalmente, una característica compartida por ambos

personajes, que destaca el sentido religioso de esta obra, y descifra así su simbolismo, es que los dos parecen ser figuras de Cristo en su función de redentor del hombre. En el caso de Gabriel, la identificación se establece en las primeras páginas cuando se comporta como juez supremo. Como ya vimos, Gabriel condena al "Viejo" dos veces con referencia al Juicio Final, ejerciendo así el papel de Cristo. Sin embargo, también perdona al "Viejo", como Cristo a sus enemigos, ya que por él Ernesto conoce al Cuzco (LRP:15), pues su padre tuvo que ir a hablar con el hacendado, causando indirectamente su viaje a esa ciudad. Su carácter de redentor se indica implícitamente a lo largo de la novela, pues lo que Ernesto más anhela y busca en todo el relato es unirse de nuevo a su padre. Esta característica de Gabriel también se establece explícitamente, como cuando Ernesto lo compara con el cielo:

> Palacitos [...] hizo rodar hasta mi encierro las monedas de oro que me harían llegar a cualquiera de los dos cielos: mi padre o el que dicen que espera en la otra vida a los que han sufrido. (LRP:229)

Don Jesús es también una figura de Cristo, no sólo porque así lo sugiere su nombre, sino porque queda aclarada implícitamente su filiación cuando dice, "Ando, ando, por el mundo entero con la Virgen" (LRP:182). Como Cristo, así como Gabriel, don Jesús tiene el poder de juzgar. Antes de partir de Abancay, le dice a Ernesto: "Nos iremos mañana. Abancay no sirve" (LRP:190). Su función de intercesor entre el hombre y la divinidad es evidente cuando Ernesto se despide de él:

> —Papay, don Jesús, vas a cantar en el puente del Pachachaca, al pie de la cruz—le dije—. Por mí; para que me vaya pronto.
>
> —¡Seguro!—me contestó—. ¡Seguro! Haremos estación con la Virgen.
>
> —Al río también le rogarás, don Jesús.

—Seguro al apu Pachachaca le rogaré.

—Le dirás a nuestro Padre que iré a despedirme.

—¡Seguro! (LRP:190)

Como se indica en este fragmento, a don Jesús se le representa como intercesor del hombre ante el dios cristiano y la divinidad incaica, lo que corrobora de nuevo el carácter híbrido del hombre arguediano en cuanto a lo religioso y lo cultural.

Además de estas conexiones, tanto Gabriel como don Jesús parecen ser figuras de Cristo en la medida en que imitan la función de éste en su capacidad de civilizador y redentor cuya conducta presenta un modelo de moralidad al hombre. Ahora bien, si es así, nos preguntamos si su función esencial, como la de Cristo, no será la de comunicarle al hombre un medio de salvación de todo el mal que lo rodea. En la continuación de nuestro comentario, pues, indicaremos las posibles soluciones que los padres espirituales de Ernesto le ofrecen, y cómo éste, una vez iniciado en el decálogo de sus mentores, trata de conseguir la salvación mediante los elementos civilizadores y redentores del arte (música) y de la rebeldía ante la injusticia.

Como indica el narrador, su padre siente un gran aprecio por la música:

> A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos día de haber llegado a un pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. (LRP:28)

De manera semejante, don Jesús no sólo hace de sustituto del padre espiritual en Abancay, donde lo consuela y fortalece, sino que es nada menos que "el cantor acompañante del "kimichu" [peregrino] de la virgen de Cocharcas (LRP:179).

Comparte con Gabriel el amor a la música que le comunicará luego al joven. Ambos demuestran una marcada afición a la música popular de origen quechua. Según algunas palabras ya citadas, Gabriel "recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto" (LRP:28). Similarmente, don Jesús es un experto en reconocer el lugar de origen de los "huaynos". Cuando Ernesto sugiere que uno de los "huaynos" cantados en la chichería es de su pueblo, del ayllu de Chaupi, don Jesús lo corrige: "El cantor negó con un ademán. 'Imacha', dijo. 'Piruchan es más rápido'" (LRP: 186). La importancia de identificar el origen de las canciones estriba en que la música se conecta, se identifica, con el lugar de donde proviene y, por ende, con la vida indígena. Así sirve de referente, de señal de esa vida.

Si bien Ernesto empieza a desarrollar, gracias a su padre, ese amor por la música que mantendrá a lo largo del relato, por otra parte, él mismo es también un "artista". No es sólo por medio de la participación pasiva en el arte que encuentra la felicidad, su salvación, por así decirlo, sino que es básicamente un artista en el extenso sentido de la palabra, si tenemos en cuenta las siguientes manifestaciones. Ernesto canta "huaynos" para desahogarse del odio que le dirigen los pueblos que visita. Así, rememorando su estadía en un pueblo donde odiaban a los forasteros, dice,

> Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huaynos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas... de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas profundas. Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que en ese pueblo nos miraban, el fuego de mis viajes por las grandes cordilleras, la imagen de tantos ríos, de los puentes que cuelgan sobre el

> agua que corre desesperada, la luz resplandeciente y la sombra de las nubes más altas y temibles. (LRP:31)

En el colegio, Antero le encarga que le escriba una carta de amor a su amada, Salvinia, debido a que a Antero le han dicho que escribe como "poeta" (LRP:78). Además, cuando Ernesto se siente tan compenetrado con el "zumbayllu" [trompo], en un rapto de felicidad decide bailar con él y dice:

> ¡Ay zumbayllu, zumbayllu ! Yo también bailaré contigo [...].
>
> Y bailé, buscando un paso que se pareciera al de su pata alta. Tuve que recordar e imitar a los danzantes profesionales de mi aldea nativa. (LRP:94)

En último término, y quizás más importante, Ernesto es el "autor" del memorial de Los ríos profundos. El cumplimiento de su función como artista es la causa de que goce de una intensa felicidad; así, después de haber bailado al lado del "zumbayllu" y después de haber escrito la carta que le encargó Antero, dice:

> Yo era el alumno más feliz de Abancay. Recordaba al "Markask'a" [Antero]; repasaba en mi memoria la carta que había escrito para su reina, para su amada niña, que según él tenía las mejillas del color del zumbayllu. (LRP:94)

No obstante las manifestaciones ya mencionadas, el arte como principio redentor del hombre arguediano aparece fundamentalmente bajo la forma de la música. Esto no es de extrañar si consideramos que la música en la obra de Arguedas está estrechamente vinculada con la naturaleza y con el arte indígena, el cual es esencialmente una mimesis de lo natural. Un buen ejemplo de esta relación se encuentra en el proceso de regeneración del "zumbayllu" emprendido por Ernesto. Una vez rota su amistad con Antero, el joven decide enterrar el "zumbayllu", que era, según él,

el "bailarín que me hizo conocer el valle, grano a grano de la tierra, desde las cimas heladas hasta las arenas del fondo del Pachachaca y el Apurímac, dios de los ríos" (LRP:212). Al nivel simbólico, el entierro pone de manifiesto el proceso natural de la regeneración como la que ocurre en el caso de la simiente enterrada en la tierra, de la cual nace la planta, y sugiere al mismo tiempo el mito de la redención como parte de un ciclo natural que alterna entre la vida y la muerte. De todo esto se desprende que el arte aprendido por Ernesto mediante el "zumbayllu" tiene su origen en la naturaleza, y, como él mismo insinúa al decidir desenterrarlo: "¡Lo rescataré! ¡Ahora habrá aprendido quizá otros tonos, ya que ha dormido bajo la tierra!" (LRP:128).

El arte indígena es precisamente el que Arguedas quiso reivindicar, pues según sus propias palabras, no tuvo

> más ambición que la de volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo [el quechua] al que se consideraba degenerado, debilitado o 'extraño' e 'impenetrable' [...]. (Z/Z:281)

De este arte, la música, como mencionamos al tratar los cuentos ya analizados, tiene varias funciones en la obra de Arguedas. Así, en Los ríos profundos, aparece como fuente de sosiego para el alma y los ejemplos son abundantes. Durante los viajes de Ernesto con su padre por pueblos en donde sólo encuentran hostilidad y "rabia", el joven encuentra alivio para sus penas en la música que le ofrece a una "joven alta de ojos azules".

> Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huaynos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas... de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas profundas. Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que en ese pueblo nos miraban [...]. (LRP:31)

Una vez en el colegio de Abancay, Ernesto se encuentra agobiado y dolido por estar separado de su padre y de la vida del ayllu a la que estaba acostumbrado; de nuevo busca el sosiego en la música:

> En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí [...]. (LRP:45)

Más tarde, en las chicherías, halla un ambiente propicio para combatir su nostalgia:

> Iba a las chicherías, por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz. (LRP:51)

Pero no es sólo la música de origen humano la que es capaz de sosegar el alma de Ernesto. Su descubrimiento del "zumbayllu" abre el camino a otro tipo de música, de mucho más poder sosegador que la producida por la voz humana. La primera impresión que le causa es el recuerdo que suscita del "tankayllu" por la similaridad de su sonido:

> Se llama tankayllu al tábano zumbador e inofensivo [...]. Los niños que beben su miel sienten en el corazón, durante toda la vida, como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. (LRP: 70-71)

Es decir, el protagonista asocia el canto del "zumbayllu" con la música que se halla en la naturaleza, la cual tiene tal poder que le hace notar el efecto que causa en el "Añuco", uno de los alumnos más "malvados" del colegio. Al oír las notas del "zumbayllu" su condiscípulo sufre una transformación que hace que Ernesto piense que "parecía un ángel nuevo, recién convertido" (LRP:73). Acto seguido, asocia el canto del instrumento con los sonidos naturales:

> Yo recordaba al gran "Tankayllu", al danzarín cubierto de espejos [...]. Recordaba también el

> verdadero tankayllu [...]. Pensaba en los blancos pinkuyllus [instrumento musical quechua] que había oído tocar en los pueblos del sur. Los pinkuyllus traían a la memoria la voz de los wak'rapukus, [cornetas hechas de cuernos de toro] ¡y de qué modo la voz de los pinkuyllus y wak'rapukus es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían [...]. (LRP:73-74)

La fuerza del canto del "zumbayllu" se hace evidente cuando Ernesto dice que

> El aire de las quebradas profundas y el sol cálido no son propicios a la difusión de los sonidos [...]. Sin embargo, bajo el sol denso, el canto del zumbayllu se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra [...]. (LRP:74)

Su efecto inmediato es sosegador:

> Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes tankayllus fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esta palabra [...]. (LRP:74)

La causa de este efecto es su asociación con la naturaleza:

> El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos. (LRP:75)

Finalmente, después de ser testigo del abuso sexual a que es sometida la opa Marcelina en el patio del colegio y de presenciar el incidente del "Peluca" con las tarántulas "portadoras de la muerte", Ernesto encuentra sosiego, cuando más abrumado se siente, en el canto del "zumbayllu":

> Encordelé mi hermoso zumbayllu y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todo sus ojos. Una

> gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi zumbayllu que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumbaban musicalmente entre los arbustos floridos. (LRP:93-94)

Otra función que desempeña la música en Arguedas, es la de servir de medio de comunicación entre los hombres. En Los ríos profundos, cuando Ernesto queda separado de su padre, se siente emocionalmente perdido. Su anhelo, de allí en adelante, será el de tratar de unirse de nuevo con él o, por lo menos, comunicarse con él. No es de extrañar que se sirva del "zumbayllu" para entablar la comunicación con su padre; pues, sólo su canto es capaz, según él, de llevar el mensaje. Así, después de ser testigo de la rebelión de las chicheras, y de sufrir el castigo que le impone el Padre Linares por tomar parte a favor de las rebeldes, necesita comunicarse con su padre. A este efecto le pregunta a Antero acerca del poder del nuevo "zumbayllu" que éste le ha obsequiado:

> Si lo hago bailar, y soplo su canto hacia la dirección de Chalhuanca, ¿llegaría hasta los oídos de mi padre? (LRP:126)

La respuesta que le da Antero es afirmativa; acto seguido se dispone a mandar su mensaje, pero antes de hacer bailar el "zumbayllu", le habla en uno de sus "ojos":

> Dile a mi padre que estoy resistiendo bien; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. (LRP:126)

Ernesto está tan convencido de la eficacia del "zumbayllu" para hacer llegar su voz a su padre, que queda completamente fortalecido y se atreve a decir,

> ¡Que venga ahora el Padresito Director! [...] Me ha azotado. ¡Me ha empujado! ha hecho sanku [harina cocida en agua] del corazón de los colonos de Patibamba. ¡Pero que venga ahora! Mi padre

está conmigo. (LRP:127)

Otro ejemplo del poder de comunicación de la música aparece cuando Ernesto le pide a Romero que toque su rondín, pues le dice que "sólo tu rondín y el "zumbayllu" pueden llegar a las cumbres. Quiero mandar un mensaje a mi padre" (LRP:146). La música producida por el rondín tendrá tanta fuerza como la del "zumbayllu" si le arrancan la etiqueta de metal, símbolo de la "civilización", y si el canto humano qué acompaña a esta música es en quechua. Es decir, si los productos naturales (la madera del rondín) y la tradición incaica (el canto en quechua) están presentes en el proceso.

Como ya dijimos, Arguedas representa el arte como medio de comunicación debido a que su finalidad es la de establecer lazos de concordia, primero, entre el hombre y la naturaleza. Así, después del levantamiento de las chicheras, Ernesto siente que la maldad los ha alejado de la naturaleza, sólo la música puede restablecer el lazo entre ella y los muchachos del colegio, quizás por eso dice:

> Romero nunca había tocado de día. Empezó desganado, y fue animándose. Quizá presintió que la inocencia de la música era necesaria en ese patio.
>
> [...]
>
> Romero alzaba la cara, como para que la música alcanzara las cumbres heladas donde sería removida por los vientos; mientras nosotros sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz. (LRP:134)

Por otra parte, la otra finalidad del arte, la de establecer la concordia entre los hombres, se realiza mediante la música, como se evidencia después del incidente del Lleras y del "Añuco" con el Hermano Miguel. Así, una vez que el "Añuco" le pide perdón al Hermano, y el "Chipro" hace las paces con Valle, Ernesto parece sellar la paz entre todos haciendo bailar el trompo, el cual

> cantaba por sus ojos, como si de los huecos negros

> un insecto extraño, nunca visto, silbara, picara en algún nervio profundo de nuestro pecho. (LRP:140)

Además, como prueba de amistad le regala al "Añuco" el "zumbayllu" cuya fuerza unificadora es tal que incluso entusiasma a Valle, el frío intelectual del colegio, el cual exclama al mirarlo girar, "Que baile una vez más [...]. Precioso instrumento. Es un precioso instrumento" (LRP:141).

Por último, la música aparece en la obra de Arguedas en su función liberadora entrelazada con el principio de rebeldía. En "Agua", como ya vimos, reanima al pueblo de San Juan y le da vida aunque sólo sea temporalmente. Pero la vitalidad que el hombre pueda engendrar del arte no debe quedarse estancada en el arte mismo, sino ser encauzada en la sociedad bajo la forma de rebeldía. Al menos así parece interpretarlo Arguedas cuando, una vez asesinado Pantaleón, Ernesto recoge la corneta de éste y "como wikullo" (A:78), la arroja a la cabeza de don Braulio, vengando así la muerte de su mentor. Ahora bien, si interpretamos el valor simbólico encerrado en la corneta, nos daremos cuenta en seguida de que el arte queda así puesto al servicio de la rebeldía en contra de un orden social opresor de las mayorías.

En Los ríos profundos aparece la misma idea sobre el arte, representado también por la música, la que se pone al servicio de la sociedad como fuente de rebeldía contra el orden imperante. Por ejemplo, durante la rebelión de las chicheras, Ernesto nota la fuerza reguladora de la música, y la metamorfosis que ésta causa en la rebelión:

> Así, la tropa se convirtió en una comparsa que cruzaba á carrera las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las

> mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo. (LRP:103)

Es decir, la rebelión al nivel social (la tropa de chicheras) se sirve del arte (una comparsa) para luchar contra los opresores (los vecinos de Abancay que insultan a las insurgentes). La vinculación del arte con la naturaleza aparece en que las mulas (símbolo de la naturaleza) quedan influidas por la música, y, por su parte, el origen incaico del arte queda establecido, ya que las chicheras cantan en quechua. También cuando Romero toca su rondín, el poder de la música como arma social queda insinuado cuando el "Chipro" dice: "Como para pelear es esta música" (LRP:148). En este sentido de la música como arma liberadora, podemos interpretar la función del "zumbayllu" cuando Ernesto nota la diferencia que existe entre él y Antero, ahora defensor del orden imperante, diferencia que apresura la ruptura de la amistad entre ambos. Ernesto advierte a Antero, quien todavía posee uno, de lo que hará con el instrumento:

> Lo haré bailar sobre alguna piedra del Pachachaca. Su canto se mezclará en los cielos con la voz del río, llegará a tu hacienda, al oído de tus colonos, a su corazón inocente, que tu padre azota cada tiempo, para que jamás crezca, para que sea siempre como de criatura. ¡Ya sé! Tú me has enseñado. En el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda a banda del río. ¡El Pachachaca la ayudará! Tú has dicho que está de su parte. Quizá revuelva su corriente y regrese cargando las balsas de los chunchos. (LRP:157)

La música sigue siendo un arma contra el mal para Ernesto; así cuando los colonos se deciden a atravesar el puente e ir a Abancay a escuchar una misa contra la peste, Ernesto, al pasar por la hacienda de Patibamba, se sirve de la música para combatir el mal encerrado en la hacienda.

Ernesto dice a este propósito:

> Ya cerca a la reja de la casa hacienda, de noche, entoné en voz alta un canto de desafío, un carnaval de Pampachiri, que es un pueblo frío, el último del Apurímac, por el sudoeste. (LRP:239)

Los colonos también se sirven de la música para combatir el mal, encarnado ahora en la epidemia de tifo. Ernesto dice que los colonos

> Llegarían a Huanupata, y juntos allí, cantarían o lanzarían un grito final de harahuí [canción necrológica], dirigido a los mundos y materias desconocidas que precipitan la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento, de la muerte. Quizá el grito alcanzaría a la madre de la fiebre y la penetraría, haciéndola estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo que se esfumara tras los árboles. Quizá. (LRP:242-43)

Por último, dos de las funciones principales de la música, la sosegadora y la liberadora, quedan expresadas cuando Ernesto se encuentra en una de las chicherías escuchando el canto del arpista Oblitas, y sus melodías hacen que se pregunte:

> ¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones [...]. (LRP:181)

Las palabras claves en este pasaje son "llorar" y "luchar", las que remiten las dos funciones de la música que hemos ido estudiando.

A la luz de lo anterior, es posible concluir que el arte queda encauzado en la sociedad al servicio de la rebelión, la cual, a su vez, aparece orientada hacia dos aspectos de la vida humana: lo religioso y lo socio-económico. El

indigenismo tradicional fundaba el origen de la rebeldía del indio en su condición socio-económica, a la que estaba sometida la mayoría del pueblo andino; sin embargo, como señalamos anteriormente, uno de los aportes fundamentales de Arguedas al indigenismo es precisamente el de señalar como fuente de rebeldía el profundo sentido religioso del habitante andino. Ya en las primeras páginas de la obra de Arguedas se nota esta idea fundamental. En "Agua", los indios interpretan la opresión socio-económica a que están sometidos partiendo de un concepto religioso. De esta manera, don Páscual, repartidor de agua de San Juan, acusa al sol de "hacer correr a la lluvia" (A:71) y causar la sequía en la región. Parece que las divinidades incaicas están contra el hombre:

> El tayta Inti [el sol] quemaba al mundo [...]. El tayta Inti quería, seguro, la muerte de la tierra, miraba de frente, con todas sus fuerzas. Su rabia hacía arder al mundo y hacía llorar a los hombres. (A:73)

El aparente antagonismo del sol hacia el hombre hace que el indio reniegue de él. Así don Sask'a, indio de Ayalay, exclama, "¡Tayta Inti, ya no sirves!" (A:74), y revela que sus esperanzas se han puesto en el Dios cristiano cuando dice a Pantaleón, "ruega a Taytacha Dios para que resondre al Inti" (A:74). Pero es Ernesto quien finalmente interpreta la situación desde el punto de vista religioso. Una vez asesinado Pantaleón, recoge la corneta, se la lanza a don Braulio e interpreta su nuevo ímpetu como la influencia de una de las divinidades locales:

> El alma del auki [montaña] Kanrara me entró seguro al cuerpo; no aguantaba lo grande de mi rabia. (A:78)

Al mismo tiempo, repudia al Dios cristiano, al decir, mirando a la iglesia, "¡Jajayllas! Taytacha Dios no había. Mentira es: Taytacha Dios no hay" (A:79). Por último, se encomienda a los dioses incaicos y busca su protección,

cuando dice, subordinando la dimensión socio-económica de la condición del indio a su aspecto religioso:

> Me caí, y como en la iglesia, arrodillado sobre las yerbas secas, mirando al tayta Chitulla, le rogué: Tayta: ¡que se mueran los principales de todas partes! (A:81)

Algo similar ocurre en "Los escoleros". Juancha se da cuenta de la situación socio-económica de Ak'ola, a través de una apreciación de la estructura social y de su afiliación religiosa:

> ¡Por eso es mentira lo que dicen los ak'olas sobre el tayta Ak'chi! El ork'o [montaña] grande es sordo; está sentado como un zonzo sobre los otros cerros [...]. Dicen que conversa con el Taytacha Dios y recibe de 'El' las órdenes para todo el año. ¡Mentira! El Ak'chi es nada en Ak'ola, Taytacha también es nada en Ak'ola [...]. Don Ciprián es rey en Ak'ola, rey malo, con un corazón grande y duro, como de novillo viejo [...]. El tayta cura también es concertado de don Ciprián; porque va de puerta en puerta, avisando a todos los comuneros que se engallinen ante el principal. (LE:102-3)

Aunque existe una aparente contradicción entre las afirmaciones de Ernesto y Juancha, ya que el primero se encomienda a los dioses incaicos y, en cambio, el segundo parece repudiar el poder de todo tipo de divinidad, lo esencial es notar cómo ambos parten de la religión para llegar a un juicio de valores sobre el orden socio-económico que predomina en su pueblo. En resumidas cuentas, la experiencia de Juancha ante la opresión de los ak'olas por don Ciprián lo conduce a la rebeldía, como él mismo lo expresa al final del relato. Una vez muerto el hacendado,

> El tayta Cura cantó en su tumba, lloró, porque fue su hermano en la pillería y en las borracheras. Pero el odio sigue hirviendo con más fuerza en

> nuestros pechos y nuestra rabia se ha hecho más grande, más grande.... (LE:120)

En Los ríos profundos, los colonos se rebelan por razones de "orden mágico", como lo explica el mismo Arguedas:

> Entonces, en Los ríos profundos yo describo la sublevación de estos indios por una causa de orden mágico: ellos están atacados por el tifus, y se difunde la idea de que la 'madre' del tifus, que es un animal, no podrá morir sino en virtud de una misa que el santo padre de Abancay dijera para que la 'madre' del tifus muera [...]. La tesis era ésta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico. ¿Cómo no lo harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación en La Convención. (Primer, 1969:238-39)

De forma semejante, el sentimiento de rebeldía de Ernesto también es de origen religioso y tiene implicaciones de orden social. Para él los nefastos acontecimientos de Abancay son producto de la maldición divina:

> Algún mal grande se había desencadenado para el internado y para Abancay; se cumplía quizá un presagio antiguo o habrían rozado sobre el pequeño espacio de la hacienda Patibamba que la ciudad ocupaba, los últimos mantos de luz débil y pestilente del cometa que apareció en el cielo, hacía solo veinte años. (LRP:136)

Su modo de enfocar el problema surge del legado indígena, pues en la mitología incaica los cometas eran considerados como un signo de la maldición de los dioses (New Larouse, 1968:442).

La rebelión de las chicheras, aunque originada por una condición socio-económica, puesto que la sal que estaba

destinada para ellas había sido vendida para las vacas de las haciendas, también tiene repercusiones religiosas. El Padre Linares se enfrenta con Felipa y pretende hacerle ver que el "robo" de la sal de que se le acusa en compañía de las otras chicheras es un acto contra la voluntad de Dios. Felipa está convencida del sentido de justicia de su acto y le contesta al padre invirtiendo los términos de éste, ya que para Felipa los ladrones son los hacendados:

> —Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares [...].
>
> —¡Maldita no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones! (LRP:99)

Por su parte, Ernesto también interpreta lo socio-económico desde un punto de vista religioso, pues, como vimos, tiende a ver a doña Felipa como una divinidad local. Además, el joven no es sólo testigo de los efectos del mal en Abancay, sino que, una vez aprendida la lección de sus mentores, se incorpora a participar en la rebelión liberadora, armado del valor que le proporciona el arte basado en la naturaleza y la tradición incaica. De esta manera, el arte y la rebeldía aparecen como las fuerzas creadoras de primer orden que los aprendices a defensores de la moralidad social reciben de manos de sus mentores o padres espirituales.

Ahora bien, teniendo en cuenta el sentimiento religioso y el aprendizaje del valor de las fuerzas creadoras que ejercen su poder en el protagonista del mundo arguediano, cabe preguntarnos qué cosmovisión se adopta en este mundo, el que, como ya vimos, "parece devorarse sus propias entrañas". Nos parece que hallaremos una respuesta a esta pregunta al comentar el problema a la luz de los estudios llevados a cabo por Mircea Eliade sobre las diferentes cosmovisiones del hombre en su obra <u>El mito del eterno retorno</u>. En efecto, encontramos una explicación del origen del carácter conflictivo del hombre arguediano en las dos maneras distintas de interpretar el cosmos: la que se

encuentra en la ontología del hombre arcaico, quien concibe la historia en ciclos como repeticiones periódicas de eventos arquetípicos, y su opuesto, la ontología del hombre moderno, quien la concibe en forma lineal, como un devenir.

La característica más sobresaliente del hombre de ontología arcaica consiste en la marcada necesidad de abolir la historia periódicamente, puesto que la "soporta difícilmente"(Eliade, 1972:42). Esta abolición del tiempo profano la realiza el hombre de ontología arcaica por medio de "la imitación de los arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos" (Eliade, 1972:40) de modo que la historia consiste en una serie de regeneraciones periódicas:

> [...] para retomar vigor le es menester ser reabsorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al 'caos' (en el plano cósmico) a la 'orgía' (en el plano social), a las 'tinieblas' (para las simientes), al 'agua' (bautismo en el plano humano, 'Atlántida' en el plano histórico, etc.). (1972:85)

Entre la ontología arcaica y la moderna, Eliade sitúa la posición ambigua del cristianismo, pues, por un lado y desde su principio, el pensamiento cristiano superaba los temas de la eterna repetición al concebir la historia en términos lineales desde la creación del mundo hasta el Juicio Final, y al dar gran importancia a la fe (Eliade, 1972:128), lo que conduce a la salvación del hombre. Sin embargo, el concepto arcaico se ha mantenido considerablemente en la liturgia cristiana (Eliade, 1972, 130), mediante, por ejemplo, el sacrificio de la Misa en el que Cristo es simbólicamente sacrificado, o el año litúrgico, compuesto del nacimiento, muerte y resurrección del Mesías. Ahora bien, el conflicto ontológico surge en la obra de Arguedas precisamente cuando el hombre se encuentra persuadido por el concepto arcaico y el moderno. Así que si nos planteamos la cuestión de cómo

el hombre soporta la historia, y se la aplicamos al Ernesto de Los ríos profundos, la respuesta nos dará un indicio acerca de la ontología que éste profesa.

En el capítulo siguiente nos ocuparemos de los actos del Ernesto que delatan en él una influencia ontológica de hombre moderno. Por el momento, nos interesa su filiación con el pensamiento arcaico, ya que, en términos generales, su conducta demuestra una tendencia a ver el mundo cíclicamente. Como ejemplo de su necesidad de abolir la historia, podemos citar el entierro del "zumbayllu" llevado a cabo cuando se da cuenta del cambio que sufre Antero, quien se convierte en un "cachorro" de hacendado, pese a la misma sensibilidad hacia la naturaleza que antes había compartido con Ernesto. Después del altercado con Antero y Gerardo, Ernesto trata de devolverle el "zumbayllu" a Antero. Este se niega a aceptarlo y Ernesto decide enterrarlo:

> Lo estiré al fondo, palpándolo con mis dedos, y lo sepulté. Apisoné bien la tierra. Me sentí aliviado. (LRP:212)

La decisión de Ernesto de reintegrarlo a la tierra como si fuera una simiente estriba no sólo en su valor como una fuerza de la naturaleza, a la que debe volver para renovarse, sino en su necesidad de purificarlo porque ha sido degenerado por la conducta de Antero. Este da muestras de su personalidad de "cachorro de hacendado" al confesarle a Ernesto que lo mismo le da conseguir el amor de Salvinia que dedicarse a mantener amantes indias. A los ojos de Ernesto, esta nueva actitud de Antero hacia la mujer constituye un "pecado" porque no está basada en ningún arquetipo que el protagonista reconozca, y por lo tanto forma parte de "la memoria histórica", como la llama Eliade:

> aún en las más simples sociedades humanas, [...] el recuerdo de acontecimientos que no derivan de ningún arquetipo, el de los acontecimientos 'personales' ('pecados' en la mayor parte de los casos), es

insoportable. (1972:74)

Por lo tanto, Ernesto, como hombre de ontología arcaica, tiene que purificar el objeto totémico.

Otro ejemplo de la necesidad de Ernesto de abolir la historia lo encontramos cuando, después de la muerte de Marcelina, se decide a arrancar las plantas y recoger las flores que crecían en el patio interior, donde los internos abusaban sexualmente de ella:

> Corté todas las flores; arranqué después la planta, sacudí la tierra que vino con las raíces y la eché a la corriente de agua. (LRP:233)

La razón del proceder de Ernesto se hace evidente cuando explica, después de colocar el ramo de flores en el cerrojo de la puerta de Marcelina,

> El sol mataría rápidamente esas flores amarillas y débiles. Pero yo creía que arrancada esa planta, echadas al agua sus raíces y la tierra que la alimentaba, quemadas sus flores, el único testigo vivo de la brutalidad humana que la opa desencadenó, por orden de Dios, habría desaparecido [...]. Miré el ramo en su puerta, feliz, casi como un héroe [...]; me sentí libre de toda culpa, de toda preocupación de conciencia. (LRP:234)

El agua y el sol, elementos cósmicos para Ernesto, sirven de purificador de pecados.

Otra característica del hombre de ontología arcaica es su habilidad de concebir la historia a manera de mito, hacer que aquella se conforme a ciertos modelos o arquetipos basados en la realidad o en la fantasía humana. Por ejemplo, Eliade expone que

> para poder "soportar la historia", es decir, las derrotas militares y las humillaciones políticas, los hebreos interpretaban los acontecimientos contemporáneos por medio del antiquísimo mito cosmogónico-heroico que implicaba, evidentemente, la victoria provisional del dragón, pero sobre

todo su muerte final a manos de un Rey-Mesías. Este hecho de "mitificar" la historia se pone de manifiesto en Los ríos profundos mediante el concepto que Ernesto se va formando de Felipa. El joven justifica su rebelión contra el orden imperante convirtiendo a la cabecilla en una divinidad local, ya que para que un acto importante sea "real", según la ontología arcaica, tiene que estar basado en un arquetipo, y al mismo tiempo, los dioses y héroes son los únicos seres dotados del poder de llevar a cabo acciones arquetípicas. De esta manera queda Felipa convertida en una leyenda, y aunque no se sabe más de ella en el relato, su aumento de prestigio y grandeza en la mente del populacho se hace evidente cuando Ernesto dice,

> Pero doña Felipa ha prometido volver sobre Abancay. Unos dicen que se ha ido a la selva. Ha amenazado regresar con los chunchos, por el río, y quemar las haciendas. (LRP:153)

Para Ernesto, la divinidad de Felipa se evidencia cuando obliga a Antero a reconocer el favoritismo que por ella debe sentir el Pachachaca, divinidad suprema para Ernesto (LRP:156); cuando increpa al espíritu de Felipa diciendo: "El Pachachaca, el Apu, está, pues, contigo" (LRP:168); y cuando la compara con el Pachachaca y el sol:

> Tú eres como el río, señora—dije, pensando en la cabecilla y mirando a lo lejos la corriente que se perdía en una curva violenta, entre flores de retama—. No te alcanzarán [...]. Y volverás. Miraré tu rostro, que es poderoso como el sol del mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos! (LRP:162)

Más adelante en el relato, la conversión de Felipa en divinidad se hace aún más evidente, cuando Ernesto le dirige una "oración" en la capilla del colegio, mientras los demás alumnos le rezan a Dios:

> Doña Felipa: tu rebozo lo tiene la opa del Colegio; bailando, bailando, ha subido la cuesta con tu Castilla sobre el pecho. Y ya no ha ido de

> noche al patio oscuro. ¡Ya no ha ido!—iba hablando yo, casi en voz alta, en quechua, mientras los demás rezaban. (LRP:168)

El carácter sobrenatural adquirido por la mujer según Ernesto se aproxima a la magia, como revela la continuación de su oración:

> Un soldado ha dicho que te mataron, ¡pero no es cierto! ¡Qué soldadito ha de matarte! Con tu ojo, mirando desde lejos, desde la otra banda del río, tú puedes agarrarle la mano, quizás su corazón también. (LRP:168)

Una vez "mitificada" Felipa, Ernesto se encuentra libre para aceptar la rebelión que ella ha establecido, porque coincide con los arquetipos y el concepto utópico de recuperación del pasado. En este caso, la recuperación consiste en querer restablecer un orden que se conforme mejor con la vida natural que experimentó en el ayllu de su infancia y lo que aprendió de sus mentores. Resulta pues, que todo lo que va aprendiendo Ernesto, incluso su perspectiva de la rebelión, encaja perfectamente en su visión del mundo como ser de ontología arcaica.

En resumen, la acción de Felipa adquiere un carácter "real" ante los ojos de Ernesto, pues como para el hombre de ontología arcaica

> un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación. (Eliade, 1972:39)

Si Felipa, vinculada a la naturaleza mediante el Pachachaca, adquiere el valor de una divinidad, una "realidad" superior para el hombre de ontología arcaica, los militares, por el contrario, representantes de la opresión a que son sometidos los colonos y de la explotación que sufre la naturaleza de manos de los hacendados, son categorizados por Ernesto como "irreales":

> Los uniformes daban a los oficiales un aspecto

> irreal [...]. Los fusiles, las bayonetas, las plumas rojas, la hermosa banda de músicos, se confundían en mi memoria; me atenaceaban la imaginación, el temor a la muerte. (LRP:201)

Se trata de una concepción de la irrealidad a la que, por comparación, incorpora a los hacendados:

> Del coronel me dijeron que una sola vez fue a Huanupata [...]. Su solemnidad, su adustez, como sus ademanes, parecían fingidos [...]. Lo vimos imponente [...]; lo contemplamos como a algo más que un gran hacendado. (LRP:201)

Por otra parte, después de mucho pensar sobre los militares, Ernesto logra establecer otra comparación iluminadora respecto a su función:

> "¡Son disfrazados!", me dije. Los disfrazados a algún sitio nos quieren llevar, siempre. El <u>danzak</u> de tijeras venía del infierno, según las beatas y los propios indios [...]. Venía como mensajero de otro infierno, distinto de aquel que describían los Padres enardecidos y coléricos [...]. ¿Y estos disfrazados? ¿El coronel, los <u>huayruros</u> de espuelas y polainas [...]? Estaban adiestrados para mandar, para fusilar y hacer degollar con las bayonetas. ¿Para qué se disfrazaban y ornamentaban? (LRP:203)

La respuesta a esta interrogación retórica se la proporciona Palacitos, ya que cuando le pregunta: "¿Para qué sirven los militares?" le contesta: "Para matar, pues" (LRP:204).

Sin embargo, los militares parecen cobrar cierto grado de "realidad" para Ernesto cuando se encuentran influidos por el elemento purificador de la música. Ya vimos que se refiere a la banda militar como "la hermosa banda de músicos" y también debemos observar que su condena de los militares por ser "irreales" no es total:

> Y recordé en seguida a Prudencio y al soldado a quien acompañé en la calle, porque iba cantando

> entre lágrimas una canción de mi pueblo. "¡Ellos no!—dije en voz alta—. Son como yo, no más. ¡Ellos no!" (LRP:203)

Sin duda la música constituye para Ernesto un arquetipo del eterno retorno, no sólo simbólicamente, ya que una de sus características es la repetición, sino porque le permite acercarse al mundo natural, pues la música que le interesa es la indígena, la que surge de la naturaleza (como la del "zumbayllu"). Además, al concebirla así, Ernesto confirma una de las funciones de sus mentores que consiste en demostrar al aprendiz la importancia de la música, precisamente, porque conduce a la vida de la comunidad.

Si bien los arquetipos del eterno retorno delatan el prurito del hombre de ontología arcaica por abolir la historia, como ya podemos imaginar, detrás de esta preocupación se esconde el verdadero problema fundamental que lo atormenta: el paso del tiempo. He aquí la causa que origina su proceder ontológico de escapar a la ineluctable acción corrosiva del tiempo, convirtiéndolo de lineal e irreversible en cíclico y retornante. Como ya notamos, en Los ríos profundo el elemento religioso es de vital importancia para el desarrollo de la trama y el significado de la novela, como también lo es para el hombre de ontología arcaica. Según Eliade hay cierta similitud entre su concepto del tiempo y el del hombre religioso:

> Como el místico, como el hombre religioso en general, el primitivo vive en un continuo presente. (Y es ése el sentido en que puede decirse que el hombre religioso es un 'primitivo'; repite las acciones de cualquier otro, y por esa repetición vive sin cesar en un presente atemporal). (Eliade, 1972:83)

Sin embargo, Vargas Llosa parece disentir de esta posibilidad con respecto a Ernesto. Para él, el protagonista vive en el pasado:

> [...] en Los ríos profundos, la materia que da

> origen al libro es la memoria del autor: de ella surge esa ficción en la que el protagonista, a su vez, vive alimentado por una realidad caduca, vive sólo en su propia memoria. (1969:48)

Otros críticos no aceptan el parecer de Vargas Llosa. Para William Rowe,

> Ernesto does not retreat into memory, but brings the past into confrontation with the present, the effect of which is to elucidate his conflict by intensifying it. (1973:xx)

Se trata de una interpretación de su memoria similar a la que profesa Antonio Urrello:

> su toma de contacto con el pasado mítico, inherente a su función de niño héroe, lo impulsa a contemplar la otra fase de su papel, ya que la misión del niño-héroe no es simplemente sondear el pasado anímico del poblador americano, sino relacionarlo con su presente. Esta es su función primordial. (Urrello, 1972:155)

En nuestro parecer, Ernesto vive en el "eterno presente" de que nos habla Eliade, que es lo mismo que decir que vive en el pasado, en el sentido de que trata de interpretar el presente de acuerdo a una mentalidad moldeada por arquetipos sacados, en último término, de su pasado, el cual delata su filiación con la tradición incaica, ejemplo de ontología arcaica. Además, puesto que hay tantos arquetipos como situaciones típicas en la vida (Jung, Archetypes, 1971:48), el protagonista no cesará de ajustar sus acciones a ellos. En efecto, Ernesto busca, aunque en vano, ese "pasado mítico" cuando va a Patibamba. Pero allí sólo encuentra que los colonos "ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria" (LRP:45). La importancia para él del pasado, y su caudal de arquetipos, o, lo que es lo mismo, el "eterno presente", se destaca en la novela mediante una comparación muy sutil. El protagonista dice que los colonos de Patibamba "tenían la

misma apariencia que el pongo del Viejo" (LRP:45). Es decir, han pasado a formar parte del tiempo "histórico" y llevan una "vida en muerte" como el siervo del "Viejo". En contraste con ellos, Ernesto "escapa" del angustioso presente de Abancay. Se refugia en la música:

> En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres en el último ayllu donde residí [...]. (LRP:45)

Esta música, además de poseer su intrínseco carácter repetitivo, pertenece, por otra parte, al pasado mítico de Ernesto, quien intenta recuperarlo ahora en el presente: "Yo iba a las chicherías a oír cantar y a buscar a los indios de hacienda" (LRP:51). A semejanza del arquetipo del niño-héroe, Ernesto se fortalece con el pasado:

> Rodeado de peligros y amenazas [...] cercado por la desesperación y la impotencia, lo único que devolvía al niño-héroe su fuerza era la memoria de los otros episodios de su jornada. (Urrello, 1972:146)

Por otra parte, el Pachachaca también le sirve de fuente de energía, de fuente purificadora, ya que representa, como todo río, el arquetipo del "eterno presente" por excelencia. Según Shaw,

> [...] the river represents the eternal, for through its incessant currents flows the great cycle of life in infinite repetition, so that chronological movement becomes circular rather than linear in nature. (1974:118)

Si bien en Los ríos profundos, Arguedas llega a desarrollar con precisión el sistema ontológico de la mentalidad incaica mediante el legado de los padres espirituales y la conducta de Ernesto, en los cuentos de Agua y de Amor Mundo ya aparecen indicios de dicha mentalidad, a juzgar por la actitud y proceder de los protagonistas. Por ejemplo, en "Agua" vimos que Ernesto

completa su aprendizaje, ya que, con el ejemplo que le presenta Pantaleón, se enfrenta con don Braulio y le lanza a la cabeza la corneta de su mentor. Ahora bien, con este acto, no hace más que repetir una acción arquetípica. Es decir, la corneta usada como arma arrojadiza cobra valor de objeto totémico—"wikullo" dentro de la tradición incaica—parecido al que el Ernesto de Los ríos profundos le da al "zumbayllu". Al mismo tiempo, sigue el arquetipo de rebelión que aprendió de su mentor. Es decir, no actúa por cuenta propia como si "hiciera historia", sino que, como el hombre de ontología arcaica, repite un acto arquetípico inspirado en la conducta de los héroes y dioses de su tradición incaica. Todo esto es evidente cuando Ernesto dice antes de atacar a don Braulio,

> Salté al corredor. Hombre me creía, verdadero hombre, igual a Pantacha. El alma del auki Kankara me entró seguro al cuerpo. (A:78)

Tanto el arquetipo del héroe, representado por el acto de Pantacha, como el poder de los dioses, representado por el alma de la montaña Kanrara, están presentes en la mente de Ernesto al llevar a cabo su acto de rebeldía.

Otro acto del Ernesto de "Agua" que nos lleva a pensar en su filiación con la ontología arcaica tiene lugar al final del relato, cuando decide marcharse del pueblo e irse a vivir con los comuneros de Utek'. De nuevo notamos aquí su repetición de acciones arquetípicas. Antes de partir a Utek' imita la conducta de los comuneros:

> Igual que los comuneros de Tinki llamé a la pampa; como potrillo, relinché desde el morro de Santa Bárbara. (A:80)

Es decir, al imitar el "relincho" de los tinkis se va preparando para acercarse a la naturaleza, puesto que los comuneros se encuentran muy próximos a ella debido a su modo de vida. En el caso de Ernesto, su conducta revela su necesidad de entablar comunión con la naturaleza, ya que se dirige hacia el vórtice utópico del relato: Utek', donde la

sociedad y la naturaleza se confunden en un solo principio.

En "Los escoleros", Juancha lleva a cabo dos pruebas que pueden categorizarse entre los ritos de iniciación, semejantes a los realizados en las sociedades de ontología arcaica. Lleva a cabo ambas pruebas siguiendo el modelo de un héroe. Es decir, al alcanzar la orilla opuesta del río con un "wikullo", trata de imitar las proezas de Banku, "el escolero campeón en wikullo" (LE:82) de Ak'ola; y al escalar el peñón Jatunrumi, imita las hazañas de sus compañeros, superándolos: "¡Ni Banku, ni nadie subía con esa maestría!" (LE:95).

En Amor Mundo, atormentado por la sexualidad aberrante en que lo inicia don Guadalupe, Santiago persiste en limpiar la impureza de su alma mediante el uso de fuerzas de la naturaleza. Así, cada vez que siente arrepentimiento de sus actos sexuales se dirige a la montaña Arayá, donde encuentra el alivio que busca. Además de este acto que delata una actitud semejante a la del hombre de ontología arcaica ante la naturaleza, Santiago quiere encauzar su sexualidad dentro de un modelo de conducta arquetípica: el "ayla", ceremonia vinculada con los ritos de la naturaleza en la cual los indios relacionan la fecundidad de la tierra con su propia sexualidad.

Por otra parte, la identificación con la naturaleza lograda por el individuo es la culminación de todo un proceso. Toda narración en primera persona implica un desdoblamiento del héroe en protagonista y narrador, lo cual, a su vez, encierra una diferencia temporal entre el ser que fue y el ser que es. Por lo tanto, este tipo de narración connota un desarrollo del proceso de individuación donde queda enfatizado el aprendizaje realizado por el protagonista, pero visto por la retrovisión de la memoria del narrador. Específicamente, tanto como en los cuentos estudiados en el capítulo precedente, en Los ríos profundos aparece desarrollado el proceso de individuación, al presentar dos de sus arquetipos más importantes: el "ánima"

y la "sombra".

Al principio del relato, Ernesto se encuentra en un estado de simbiosis psicológica en relación con su padre; estado que queda subrayado al encontrarse ambos en el Cuzco, ciudad sagrada de los incas, y centro u "ombligo del mundo" (Urrello, 1972:147-148). Es decir, el Cuzco es símbolo del estado original, del comienzo, de la indiferenciación. Esta ciudad simboliza, pues, la culminación de la indiferenciación del protagonista, pues, como dice Hall,

> The individual begins his life in a state of undifferentiated wholeness. Then, just as a seed grows into a plant, the individual develops into a fully differentiated, balanced, and unified personality. (1973:81)

Pero, es precisamente en el Cuzco donde Ernesto comienza a cobrar conciencia de sí mismo y de su relación con los otros de una manera más profunda. Hasta aquí el simbolismo de su indiferenciación había sido representado por la proximidad con su padre, recalcada en el segundo capítulo, "Los viajes", donde aparece, en forma de retrospección, un recuento de los viajes que hizo Ernesto, en compañía de su padre, por diferentes regiones del Perú, antes de llegar al Cuzco.

Una vez separado de su padre en Abancay, Ernesto continúa el proceso de individuación: el primer arquetipo de quien cobra conciencia es el de su propia "sombra," proyectada en el "Viejo" y en el Padre Linares. El cura, como ya vimos, se le aparece a Ernesto en un sueño como un pez voraz, símbolo que no está muy lejos de una de las varias descripciones de la "sombra" que nos ofrece Jung:

> Taking it in its deepest sense, the <u>shadow</u> is the invisible saurian tail that man still drags behind him. (<u>Psychological Reflections</u>, 1953:217)

Desde luego, no hace falta repetir cómo Ernesto se encara con su "sombra", con Linares, en el trayecto del relato; sólo, quizás, recalcar su determinación de oponerse a seguir

el designio del religioso, es decir, el designio de su "sombra".

Pero aún más importante es el reconocimiento que lleva a cabo Ernesto de su "ánima", pues "si la discusión con la sombra es la prueba que consagra oficial al aprendiz, la discusión con el "ánima" es la prueba que consagra maestro al oficial" (Jung, Arquetipos, 1970:35). Este arquetipo aparece bajo varias formas en Los ríos profundos: primero en las jóvenes de quien Ernesto se enamora durante los viajes que hizo con su padre. Aquí se vale de la ensoñación para aliviar su sufrimiento causado por el mal al que está expuesto en los pueblos recorridos. Por ejemplo, dice que

> [...] refrenaba —el mal [...] dedicando mi pensamiento a esa joven alta, de rostro hermoso [...]. Y con ella, recordando su imagen, me figuraba otras niñas más jóvenes; alguna [...] que pudiera adivinar y tomar para sí mis sueños. (LRP:65)

Y como la imagen del "ánima" casi siempre se proyecta sobre una mujer (Guerin, 1979:180), no es de extrañar el hecho de que Ernesto personifique su "ánima" por medio de estas niñas, ya que "we tend to be attracted to members of the opposite sex who mirror the characteristics of our own inner self" (Guerin, 1979:181).

Una vez en Abancay, Ernesto proyecta su "ánima" en Clorinda y Salvinia, con las cuales no logra establecer una relación amorosa adecuada. Pero no son sólo estas jóvenes las que sirven de proyección al "ánima" de Ernesto; en la señora del Cuzco que visita Patibamba y en doña Felipa, Ernesto encontrará el amor maternal, tema que estudiaremos más adelante. Como proyección del "ánima" de Ernesto, Felipa, con su fuerza o energía vital, es la que, como ya hemos visto, le ha movido a la rebeldía contra la injusticia y la explotación. Como dice Guerin:

> Following Jung's theory, we might say that any female figure who is invested with unusual

> significance or power is likely to be a symbol of the anima. (1979:181)

Y es precisamente el grado de significancia y de poder con que Ernesto reviste a Felipa, lo que nos mueve a distinguirla como arquetipo de su "ánima". Primero, Ernesto intenta enviarle un mensaje a Felipa por medio del "zumbayllu": "¡La llamaré! ¡Que venga incendiando los cañaverales [...]!" (LRP:157). Más tarde la compara con el poderoso Pachachaca y con el sol:

> Tú eres como el río, señora [...]. Miraré tu rostro, que es poderoso como el sol del mediodía. ¡Quemaremos, incendiaremos! (LRP:162)

En este pasaje, notamos la estrecha compenetración de Ernesto con Felipa, pues no es ella sola la que Ernesto anhela que participe en la rebelión, sino que se incluye a sí mismo en el iluso acto de rebeldía, al decir en plural "¡Quemaremos, incendiaremos!". Por último, Ernesto le dirige una oración en quechua a Felipa en la capilla del colegio (LRP:168), elevándola así al nivel de divinidad.

En resumen, el hecho de que en esta obra sobresalga el proceso de individuación, apunta hacia los fines didácticos que hemos venido señalando en la narrativa arguediana; es decir, el joven aprendiz recibe una educación apropiada de defensor de la moralidad social mediante su relación con la naturaleza y con el padre espiritual. Al mismo tiempo, parece adquirir una cosmovisión similar a la del hombre de ontología arcaica, al imitar las acciones de arquetipos establecidos por héroes en el transcurso de sus vidas. Del desarrollo de su aprendizaje se desprenden varias conclusiones. Primero, los mentores le transmiten al joven aquellos valores que se hallan en la naturaleza, los cuales le darán a éste el valor y la sabiduría necesarios para enfrentarse con el mal imperante en su mundo. Estos valores le son transmitidos por medio del arte, metafóricamente mediante la música de origen incaico, y luego los pone en

práctica en su mundo. Por último, una vez aprendida la lección, pasadas las pruebas de iniciado, el aprendiz, ahora consumado artífice, pone su arte al servicio de la rebelión, para así luchar contra el mal en una sociedad que se devora a sí misma.

NOTAS

[1]LRP fue publicada por primera vez en 1958 en Buenos Aires por la Editorial Losada.

[2]Es significativo notar lo que dice Jung acerca de la relación entre la política, la religión y la sexualidad: "[...] we could easily construct a political theory of neurosis, in so far as the man of today is chiefly excited by political passions to which the 'sexual question' was only an insignificant prelude. It may turn out that politics are but the forerunner of a far deeper religious convulsion. Without being aware of it, the neurotic participates in the dominant currents of his age and reflects them in his own conflict. Neurosis is intimately bound up with the problem of our time and really represents an unsuccessful attempt on the part of the individual to solve the general problem in his own person. Neurosis is self-division" (Jung, The Psychology, 1971, Vol. VII:19).

[3]"El oro y la plata no incitaron de modo especial el interés del Estado Inkaiko [...] en razón de que se les asignaba un valor votivo y suntuario, mas no comercial, pues no eran susceptibles de ser comprados ni vendidos" (Lara, 1966, T. II:168). Podemos pensar que el origen sagrado del oro para los incas se encuentra en el comportamiento general del hombre arcaico hacia los objetos de la naturaleza: "una piedra [...] será convertida en 'preciosa', es decir, se le impregnará de una fuerza mágica o religiosa en virtud de su sola forma simbólica o de su origen: 'piedra de rayo', que se supone caída del cielo; perla porque viene del fondo del océano" (Eliade, 1972:14), o lágrima del sol (divinidad suprema inca) debido a la semejanza de color que existe entre el oro y el astro. Por ello no es de extrañar el

valor sobrenatural que Gabriel atribuye al oro en Los ríos profundos cuando le dice a Ernesto: "¡El oro, hijo, suena como para que la voz de las campanas se eleve hasta el cielo, y vuelva con el canto de los ángeles a la tierra!" (LRP: 18). Por ende el valor utópico que representa el oro para Ernesto, ya que está vinculado estrechamente a la tradición incaica.

4"A lo largo de todo Los ríos profundos la música como expresión de la naturaleza es permanente" (Marín, 1973:153). Shaw también nota la relación entre la música y la naturaleza. Nos dice que la música de las campanas de la catedral "creates a communicative bond between man and his environment" (Shaw, 1974:114 y 115), y de las canciones que los alumnos cantan en el colegio afirma que "the music follows the course of the river eventually to become one with the element of nature" (Shaw, 1974:129).

III. LA SOCIEDAD Y EL PADRE TERRIBLE

La tensión de opuestos, base de la obra narrativa de Arguedas y reflejo del mundo que ésta representa, reclama el reverso del arquetipo del padre espiritual, cuya influencia benéfica sobre el protagonista arguediano expusimos en los capítulos precedentes. Este opuesto se encuentra en la figura que llamaremos "padre terrible", basándonos en el estudio sobre Faulkner antes mencionado. Allí, Richardson lo denomina "padre inflexible" ("inflexible father") (1967:20) porque intenta mantener el status quo en el orden social mediante la inculcación en sus hijos de los valores vigentes del sistema socio-económico dominante (1967:20). Por otra parte, C. G. Jung habla del arquetipo de la "Madre Terrible", quien aparece a veces bajo la forma de un "pez voraz, una personificación de la muerte" (Symbols, 1971:248) o bajo el disfraz de un "padre negativo" (Symbols, 1971:353). Por esta razón decidimos llamar al arquetipo en cuestión "padre terrible", pues, como ya veremos, encierra no sólo la inflexibilidad de que habla Richadson, sino también los aspectos terribles del padre negativo de Jung. Ahora bien, el papel arquetípico del padre terrible es oponerse al instinto puro (Symbols, 1971:261), y, de esta manera, representar el mundo de los mandatos morales y las prohibiciones (Symbols, 1971:260), como el Jeovah del Antiguo Testamento. De hecho, en la obra de Arguedas veremos que el arquetipo del padre terrible se manifiesta siempre como un fenómeno social, puesto que los personajes que lo representan encarnan elementos de la estructura social, como, por ejemplo, los grandes hacendados y algunos representantes del clero. A lo anterior hay que agregar que este arquetipo va acompañado muchas veces, aunque no siempre, de un trasfondo mitológico, cuyos orígenes se

remontan, al menos, a la antigüedad griega, donde lo encontramos bajo el nombre de Cronos, "hijo de Urano y de la Tierra y hermano de los Titanes [...]. Como Urano y la Tierra le predijeron que uno de sus hijos le destronaría, él los devoraba apenas nacían" (Sáinz, 1958:640). Este aspecto terrible de Cronos se hace evidente en la historia, pues

> parece que, originalmente, los cretenses le sacrificaban niños [...]. Se representaba ordinariamente a Saturno con el aspecto de un anciano [...]. Sus otros atributos más modernos son el cocodrilo [...]. (Sáinz, 1958:641)

Por su parte, Lewis Farnell confirma la universalidad de este arquetipo, pues no sólo dice que a Cronos se le representa a veces como un anciano de pelo canoso (1896:31), sino que añade que, según la teoría de Bötiger, "Cronos es simplemente el dios fenicio Moloc, devorador de niños" (1896:24). En cuanto a Moloc, Sáinz de Robles cuenta que era un

> célebre dios fenicio [...]. Eran quemados niños en su honor. Según Diodoro, la estatua de Moloc era de metal y tenía los brazos dispuestos para recibir a las víctimas humanas que le eran ofrecidas. (1958:497)

Aunque no hayamos encontrado indicio alguno de que Arguedas se haya propuesto utilizar el simbolismo de Cronos, de Moloc, o de cualquier otra figura mitológica para basar en ella los personajes que en sus obras representan al padre terrible, debemos tener presente, a lo largo de este capítulo, lo que dice Jung acerca de la universalidad de los arquetipos en general. Según él, "no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la inmigración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior" (Arquetipos, 1970:73). Teniendo en cuenta, pues, esta observación, pensamos examinar tanto los personajes que representan el arquetipo del padre terrible, y su relación

social y religiosa con el protagonista arguediano, así como las fuerzas destructoras inherentes al feudalismo, que el padre terrible intenta perpetuar en la sociedad.

Ya desde la primera página de "Agua" aparecen las fuerzas que se oponen en el pueblo: una, con la que entra en conflicto el feudalismo, está constituida por la tradición milenaria comunal incaica, representada en la obra por los comuneros de San Juan y sus alrededores. La otra, destructora, causa de que "San Juan se esté muriendo", está encarnada en don Braulio, "el rico de San Juan" (A:61), o como lo describe Ernesto: "Don Braulio era como dueño de San Juan" (A:73). Efectivamente, el gamonal representa el poder socio-económico de la clase de los hacendados que se fueron introduciendo en la sierra del Perú a partir de la conquista, despojando a los indios (comuneros) de sus tierras. Estos hacendados encarnan el sistema feudal que impera en el mundo puesto en evidencia en esta obra.

Al ver cómo se manifiesta el feudalismo en cuanto fuerza destructora y los matices que adquiere a través de los personajes que la representan, es importante notar de entrada que don Braulio y los principales de San Juan no son los únicos en quienes se encarna. El designio del feudalismo se ha extendido para incorporar en sus filas incluso a miembros de la comunidad india, quienes se olvidan del carácter comunal de su tradición milenaria, y la traicionan al aceptar las ganancias personales obtenibles por medio del "individualismo" aparente que les ofrece el nuevo régimen imperante. Como ejemplo de esta clase se destaca el tayta Vilkas, "indio viejo", según Ernesto,

> amiguero de los mistis principales. Vivía con su mujer en una cueva grande, a dos leguas del pueblo. Don Braulio, el rico de San Juan, dueño de la cueva, le daba terrenitos para que sembrara papas y maíz.
>
> A don Vilkas le respetaban casi todos los comuneros. En los repartos de agua, en la

> distribución de cargos para las fiestas, siempre hablaba don Vilkas. Su cara era seria, su voz medio ronca, y miraba con cierta autoridad en los ojos. (A:61)

El tipo que representa Vilkas, queda muy bien descrito por Mariátegui:

> El término "gamonalismo" no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del estado. ("Prólogo", 1963)

Ahora bien, si en Pantaleón encontramos la figura del mentor de Ernesto, del padre espiritual, en el tayta Vilkas, está encarnada la figura opuesta: el padre severo o terrible, cuyo fin es el de mantener el <u>status quo</u> y forzar al adolescente a seguir el designio de conducta del feudalismo que no admite cambios radicales. Se trata de un designio estancado, caracterizado por la inmovilidad, y opuesto al que propone el padre espiritual. Como encarnación de una fuerza destructora en su figura de padre terrible, el tayta Vilkas pone en evidencia de inmediato la inmovilidad que la caracteriza, pues es él quien causa el fin del rito animista iniciado por Pantaleón y su corneta, y seguido por los indios con baile y música, símbolos ambos de movilidad, de dinamismo:

> Sanjuankuna: están haciendo rabiar a Taytacha Dios con el baile. Hay que rezar a patrón San Juan para que mande lluvia. (A:61)

Con estas palabras se identifica otra fuerza destructora que también se encuentra en oposición al animismo incaico. Se trata del cristianismo, o, más bien, una versión corrompida del mismo, impuesta en el Nuevo Mundo desde el tiempo de la Conquista. Sin embargo, no es sólo por medio del comentario de don Vilkas que esta fuerza negativa se pone de manifiesto. El sacristán Inocencio, quien, por su función, representa directamente a la Iglesia, ayuda a perpetuar el poder imperante en San Juan. Esto se aclara cuando la gente del pueblo, incitada por Pantaleón a la rebelión, se siente un poco acobardada y decide consultar la opinión del sacristán al respecto. Este responde,

> Don Braulio tiene harta plata, todos los cerros, las pampas son de él. Si entra nuestra vaquita en su potrero, la seca de hambre en su corral; a nosotros también nos latiguea, si quiere. Vamos a defender más bien a Don Braulio. Pantacha es cornetero nomás, no vale. (A:70)

En efecto, el desenlace de la situación narrada en el cuento pone al descubierto el enfrentamiento de las dos estructuras en oposición que se han venido formulando hasta ahora: el feudalismo y el sistema comunal incaico. Los sanjuanes representan a los comuneros que van siendo asimilados por el feudalimo, si bien por la coerción o el engaño. Aunque se sienten oprimidos, han perdido el valor para defenderse contra la destrucción. Parece que por vivir en el pueblo, en la "civilización", se han alejado del contacto íntimo con la naturaleza,[1] que, como ya vimos, constituye una fuerza creadora en el mundo del relato. Por esas razones, la reacción principal de los sanjuanes ante el opresor es la cobardía. Las referencias a su actitud aparecen primero cuando Pantaleón incita a los comuneros a rebelarse contra don Braulio, pues los sanjuanes se dispersan corriendo al sonar los primeros disparos de los principales :

> Los sanjuanes se pusieron asustadizos, los

> tinkis también. Pantacha hablaba de alzamiento [...]. Eran como mujer los sanjuanes, le temían al alzamiento. (A:67)

Un poco más adelante se repite la misma descripción:

> Los sanjuanes conversaban, miedosos; como queriendo ocultarse uno tras otros se juntaban alrededor del sacristán Inocencio, pidiendo consejo.
>
> [...]
>
> Los sanjuanes eran como gallo forastero, como vizcacha de la puna: cuando el principal gritaba, cuando ajeaba fuerte y reventaba su balita en la plaza, sanjuanes no habían, por todas partes escapaban, como chanchos cerriles. (A:70)

Sin embargo, hay que distinguir entre los tinkis y los sanjuanes. El desenlace del enfrentamiento entre don Wallpa, "varayok" de los tinkis, y don Vilkas ejemplifica, en nuestro parecer, el contraste entre la gente a que representan respectivamente. Como ya vimos en un capítulo anterior, los tinkis están todavía lo suficientemente vinculados con la naturaleza como para seguir sus leyes. Los sanjuanes, por el contrario, han sido "absorbidos" por el sistema feudal, por la "civilización" tal y como ésta se manifiesta en el relato, pues, al hacerse vecinos del pueblo, caen bajo el control de don Braulio y sus secuaces, quienes los explotan libremente. Además, han perdido la vitalidad creadora que les ofrecen las fuerzas de la naturaleza, de modo que cuando don Wallpa está dispuesto a luchar contra don Vilkas, éste

> se enrabió de veras, botó a las mujeres que le atajaban y salió a la plaza; pero no fue a pelear con don Wallpa, ni resondró a Pantacha, siguió de frente, hacia la esquina de don Eustaquio. Casi del centro de la plaza volteó la cabeza para mirar a los comuneros, y gritó: "¡Verás con don

Braulio!" (A:69)

Es decir, don Vilkas muestra su cobardía, al rehusar enfrentarse con don Wallpa cuerpo a cuerpo, y al decidir buscar el apoyo del principal .

Como vimos en el primer capítulo, don Braulio asesina a Pantaleón y manda a la cárcel a los principales de la rebelión. Vilkas, quien es también carcelero (A:27), lleva a cabo el mandato del amo del pueblo. El simbolismo es evidente: la cárcel representa la opresión a que está sometido el hombre en el sistema feudal, puesto que limita la libertad del individuo. Don Braulio, Vilkas e Inocencio encarnan, cada uno a su manera, el arquetipo del padre terrible como fenómeno social negativo, al tratar de perpetuar, por la fuerza, el sistema feudal imperante en su mundo. Sin embargo, Ernesto no sólo repudia el designio de los padres terribles, sino que, armado de valor y siguiendo el ejemplo de su padre espiritual, lucha contra los perpetuadores del feudalismo.

Como en "Agua", en "Los escoleros" encontramos de nuevo las mismas fuerzas socio-económicas en oposición: las creadoras, que emanan del sistema comunal incaico y de su relación con la naturaleza, y las destructoras radicadas en el feudalismo. Si en Banku encontramos el arquetipo del padre espiritual, en don Ciprián, el principal de Ak'ola, notamos el del padre terrible, cuyo fin, como ya dijimos, es el de inculcar en el adolescente Juancha, por la fuerza si es necesario, los valores que perpetúen el <u>status quo</u>, y mantengan, por ende, el feudalismo. Antes que nada, recordemos la identidad de Juancha, quien pertenece, por nacimiento, a la casta de los principales, pues, en efecto, es hijo de un abogado blanco (LE:96) que trabajaba para don Ciprián. Una vez muerto su padre, pasa a ser "deudo" del gamonal, hecho que acentúa el carácter feudal del mundo en que se desarrolla el relato. La relación del joven respecto a don Ciprián queda expuesta cuando el hacendado lo amenaza por "perder el tiempo" jugando con los "escoleros" en vez de

trabajar:

> ¡Juancha! Otra vez te voy a hacer tirar látigo. Ya no hay doctor ahora, si eres ocioso te haré trabajar a golpes. ¿Sabes? Tu padre me ha hecho perder el pleito con la comunidad de K'ocha; yo le di treinta libras, tienes que pagar eso con tu trabajo. (LE:91)

A continuación le expone a Juancha el designio que ha de seguir:

> No andes con Teofacha; ese cholito dice me amenaza, pasado, cualquier día, su vaca tiene que caer en mis potreros. O si no, convéncelo para que me venda la "Gringa"; hasta un terno completo te puedo mandar hacer; en vez de tres, cuatro días irás a la escuela. (LE:91)

Es decir, don Ciprián le ordena que traicione su amistad con Teofacha. Pero no es sólo la amistad lo que está en juego. Esta traición presenta matices más profundos, pues implicaría para Juancha abandonar todo un sistema de valores, los de la comunidad incaica y su actitud hacia la naturaleza, que el joven ya había adoptado, como se pone en evidencia desde el principio del relato. Así, después de la competencia de "wikullo", Banku y Juancha se detienen a mirar al tayta Ak'chi, cerro sagrado para los comuneros de Ak'ola, y al cual, según dicen, pertenece todo lo que desde su cumbre se vislumbra. Sin embargo, el protagonista no se deja engañar en cuanto a quién pertenece todo Ak'ola:

> Los pastales, las charcas que mira el tayta Ak'chi, y el tayta también, son pertenencia de don Ciprián, principal del pueblo. (LE:85)

Es evidente que el hacendado encarna la figura de un señor feudal, quien dispone arbitrariamente de sus súbditos y sus pertenencias. Por lo tanto, la primera característica de don Ciprián que nos presenta Juancha es su irresponsabilidad social, ejemplificada por su conducta criminal y antisocial:

> [...] anda con su mayordomo, don Jesús y dos o

> tres peones más; el principal y el mayordomo carabina en hombro y el revólver con forro en la cintura; los peones con buenos zurriagos; y así arrean todo el ganado que encuentran en los pastales; a látigo los llevan hasta el corral del patrón, y allí los encierran, hasta que mueran de hambre, o los dueños paguen los "daños", o don Ciprián dé, quince, diez soles de reintegro, según su voluntad. (LE:85 y 86)

Su irresponsabilidad social se acentúa en el relato con el episodio de la "Gringa", la vaca de la viuda doña Gregoria, madre de Teofacha, y único sustento de esta familia. El hacendado codicia la "Gringa" porque es "el mejor animal del pueblo" (LE:86). El mismo se lo expone así a Juancha después de haber recogido la vaca en una de sus redadas de animales ajenos:

> De verdad la "Gringa" no ha hecho daño en mi potrero, pero como principal quería que doña Gregoria me vendiera su vaca, porque para mí debe ser la mejor vaca del pueblo. Si no, de hombre arrearé a la "Gringa" hasta puerto Lomas, junto con el ganado. (LE:119)

Otra característica de don Ciprián, que remite al sistema feudal representado por él en el relato, es la inmovilidad que imparte en los habitantes de Ak'ola. Por ejemplo, Juancha comenta a propósito del regreso del hacendado de la puna,

> De dos, de tres días, el tropel de los animales en la calle, los ajos roncos y el zurriago de don Jesús, anunciaban el regreso del patrón. Un velito turbio aparecía en la mirada de la gente, sus caras se atontaban de reprente, sus pies se ponían pesados; en lo hondo de su corazón temblaba algo, y un temor frío correteaba en la sangre. Parecía que todos habían perdido

su alma. (LE:101)

Destacamos de lo anterior los conceptos relacionados con la inmovilidad y la sumisión concomitante: "las blasfemias y el látigo de don Jesús"; los pies de los de Ak'ola "se ponían pesados"; un "temor frío" los invade; en resumen, "parecía que todos habían perdido su alma". Esta última observación sobre el efecto que causa don Ciprián en la gente, al impartirles inmovilidad, contrasta con el efecto opuesto, que surge cuando él se ausenta del pueblo. Entonces, los de Ak'ola se sienten libres y "como dueños verdaderos de su alma", como ya notamos antes.

En nuestro parecer, la actitud del gamonal hacia la naturaleza constituye otro aspecto de su falta capital: la irresponsabilidad social, la que es, al mismo tiempo, un reflejo de los valores del feudalismo. Para el hacendado la naturaleza existe sólo para engrandecer su riqueza y su orgullo; es decir, practica una política de explotación, sin tener conciencia ni siquiera del daño irreparable que su conducta causa en el medio ambiente.

En conclusión, en "Los escoleros", como en "Agua", aparece la figura del padre terrible en su aspecto de fenómeno social negativo, movido por el deseo de perpetuar el designio del sistema feudal basado en la explotación del hombre y la naturaleza para beneficio propio y detrimento del resto de la sociedad. Al mismo tiempo, el protagonista no sólo rechaza este designio, sino que lucha contra él, armado del valor que ha ido adquiriendo en su trato con la naturaleza y del legado de justicia proveniente del padre espiritual.

En otro de los cuentos de Agua, "Warma Kuyay", el padre terrible aparece encarnado en el personaje de don Froilán, quien comparte la hacienda con el tío de Ernesto. Su poder y control total sobre los indios se hacen evidentes cuando éstos se encuentran disfrutando de la música y el baile una noche; el hacendado se les acerca inesperadamente y grita,

--¡Largo! ¡A dormir!

> Los cholos se fueron en tropa hacia la tranca del corral. (WK:122)

La irresponsabilidad social de don Froilán se manifiesta principalmente en el hecho de que aunque los indios están bajo su cuidado, y como tal debería velar por su bienestar, al contrario, los abusa y los explota. Su conducta está representada en el relato mediante la violación de la chola Justina. Después, Kutu se lo hace saber a Ernesto, narrador y protagonista del cuento, y le insinúa que el muchacho también puede "dormir" con la joven. El protagonista queda así expuesto al designio de explotación que, como sobrino de hacendado, pueda, quizás, seguir algún día. Sin embargo, lo rechaza categóricamente, y enjuicia la actitud de don Froilán y, por implicación, la de todos los hacendados, cuando le dice a Kutu,

> ¡Don Froilán! ¡Es malo! Los que tienen hacienda son malos; hacen llorar a los indios como tú; se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral. ¡Kutu, Don Froilán es peor que toro bravo! Mátale, no más, Kutucha [...]. (WK:124)

Por otra parte, Ernesto repudia también la conducta sumisa de Kutu, rechazando así el designio negativo que ésta implica.

También en Los ríos profundos, el arquetipo del padre terrible trata de ejercer su funesta función sobre el adolescente. En esta obra, se encuentra encarnado primero en el personaje Manuel Jesús, llamado también el "Viejo". Este representa las fuerzas destructoras del sistema feudal ya que demuestra las mismas características de irresponsibilidad social e inflexibilidad que hemos visto. Su condición de hacendado poderoso y cruel se hace evidente cuando Gabriel dice de él que prefiere dejar podrir las frutas antes que dárselas a los colonos (LRP:7), y en la manera despótica en que trata a sus siervos (LRP:21). En ambas situaciones, notamos que el "Viejo" explota al hombre

y a la naturaleza, al seguir los designios del sistema feudal.

De la misma manera en que Ernesto percibe a sus padres espirituales desde un punto de vista religioso, también interpreta la actitud del "Viejo" según la misma perspectiva. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, en contraposición a Gabriel, el "Viejo" representa el Anticristo. No sólo así lo llama el padre del joven (LRP:17), sino que lo notamos en su conducta. Como si fuera un dios ubicuo, "Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiendo a sus indios que él está en todas partes" (LRP:7). En seguida, vemos que pretende engañar, como el Anticristo, dando la impresión de ser el representante del bien al asumir las características de la divinidad. Es, por tanto, hipócrita, quiere dar la impresión de ser muy buen católico, aunque es, en realidad, un cristiano muy malo:

> Cuando llegamos a la esquina de la Plaza de Armas, el Viejo se postró sobre ambas rodillas, se descubrió, agachó la cabeza y se persignó lentamente. Lo reconocieron muchos y no se echaron a reir. (LRP:22)

El Padre Linares lo tiene como buen cristiano:

> Don Manuel Jesús es severo y magnánimo; es un gran cristiano. En su hacienda no se emborrachan los indios, no tocan esas flautas y tambores endemoniados; rezan al amanecer y al Angelus; después se acuestan en el caserío. Reina la paz y el silencio de Dios en sus haciendas. (LRP:230)

Y sintetiza su labor como tal con tres vocablos claves: "las reglas de [su] hacienda [son] trabajo, silencio, devoción" (LRP:231).[2] Pero Ernesto descubre su verdadera condición de explotador del hombre y la naturaleza. Por lo que de él le dice Gabriel y por la manera que trata al "pongo", Ernesto reconoce que es un avaro y un hipócrita. Así se lo da a entender al Padre Linares cuando se niega, al final del

relato, a refugiarse de la peste en la hacienda del "Viejo":

> No me dará de comer, el Viejo, Padre [...]. ¡No me dará de comer! Es avaro, más que un Judas. (LRP:230)

O cuando recuerda su proceder en el pasado:

> Cómo rezaba frente al altar del Señor de los Temblores, en el Cuzco. Y cómo me miró, en su sala de recibo, con sus ojos acerados. El pongo que permanecía de pie, afuera, en el corredor, podía ser aniquilado si el Viejo daba una orden. Retrocedí. (LRP:244)

La función de anticristo del "Viejo" queda sintetizada simbólicamente en el relato: primero, como explotador del hombre, aparece como el causante del sufrimiento del "pongo", cuyo dolor adquiere un valor universal e incluye a todos los hombres de su condición cuando se le compara con el Cristo crucificado:

> El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. (LRP:23)

Por último, como explotador de la naturaleza, el "Viejo", como el resto de los señores feudales, es el causante de la ruptura entre la sociedad y la naturaleza. Así lo sugiere Ernesto al salir del Cuzco,

> Mientras trotábamos en la llanura inmensa, yo veía el Cuzco [...] la plaza larga donde los árboles no podían crecer [...]. Los señores avaros habían envenenado quizá, con su aliento, la tierra de la ciudad. (LRP:25 y 26)

En fin, en términos religiosos, el "Viejo" es considerado como el Anticristo, como el demonio; se esconde tras una máscara del bien —notemos que su segundo nombre es "Jesús"— para confundir y explotar al prójimo. De esta manera su papel contrasta marcadamente con el de don Jesús Warank'a, verdadero símbolo de Cristo en el relato.

Por otra parte, el papel antitético que representa el "Viejo" en comparación con el de Gabriel, se encuentra en su

actitud hacia lo indígena, que, como ya vimos, forma parte del legado de Gabriel a su hijo. Para el "Viejo" la cultura incaica es símbolo de inferioridad. Así, al referirse al muro incaico, dice,

> Inca Roca lo edificó. Muestra el caos de los gentiles, de las mentes primitivas (LRP:22).

Si bien, como ya vimos, una de las caraterísticas del arquetipo del padre espiritual es la movilidad, su opuesto, entre otras cualidades negativas, caracteriza al padre terrible. La inmovilidad del "Viejo", como rasgo de su personalidad, queda simbolizada en el relato cuando Ernesto lo describe como "si fuera de acero" (LRP:22) y luego cuenta que su voz tiene un timbre "metálico" (LRP:23). La inmovilidad también está simbolizada en el estancamiento social perpetuado por el sistema feudal que él representa, y contrasta con la movilidad, símbolo de la vida activa que emana de la naturaleza y se relaciona con lo incaico. Lo último se pone de manifiesto cuando Ernesto se refiere al muro incaico de la siguiente manera:

> Las líneas del muro jugaban con el sol; las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas; cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz; transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo. (LRP:22)

La relación de lo incaico con la naturaleza resulta de las características fluviales que el muro adquiere para él en cuanto el río representa la movilidad y la vida activa. Son las mismas características que más tarde percibe en el río Pachachaca como ente divino, quizás más poderoso que el dios cristiano:

> Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura

de las piedras que había tocado. (LRP:10)

Por otra parte, es de esperar que Ernesto, imbuído por el legado positivo proveniente del arquetipo del padre espiritual, reaccione ante el designio negativo de conducta social que el padre terrible exhibe. Como ya vimos, este modelo negativo se origina en el feudalismo y tiene como finalidad perpetuar el sistema en la sociedad. La reacción de Ernesto se pone de manifesto en el relato al contrastar su conducta con la de Antero, personaje que representa esencialmente su antitesis. Así, al comienzo del relato, Antero, como Ernesto, participa de una estrecha comunión con la naturaleza a causa de la inocencia que todavía rige su vida, dada su poca edad y el hecho de haber tenido contacto con la tradición incaica en la hacienda de su padre. Es a través de Antero que Ernesto descubre el "zumbayllu" —objeto totémico cuya función y simbolismo ya estudiamos— mediante el cual se comunicará con su padre y la naturaleza. Antero comparte así, hasta cierto punto, las creencias incaicas relacionadas con el animismo, como demuestra su reacción ante el canto del instrumento:

> ¡Sube al cielo, sube al cielo! ¡Con el sol se va a mezclar...! ¡Canta el pisonay! ¡Canta el pisonay! (LRP:125)

Y, más tarde, cuando mantiene que

> [...] el canto no se quema ni se hiela. ¡Un <u>layk'a winku</u> con púa de naranjo, bien encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al camino, y después cuando está cantando soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sígueles dándole tu encargo. Y el <u>zumbayllu</u> canta al oído de quien te espera. (LRP:126)

Pero, cuando Ernesto explica el origen de esta creencia:

> Es que las flores del pisonay crecen en el sol mejor que en la tierra, según los indios del Pachachaca. (LRP:125)

Antero lo rectifica demostrando al mismo tiempo su alejamiento progresivo de lo incaico y de la naturaleza. Por eso, aunque primero le explica a Ernesto la naturaleza del canto del "zumbayllu": "¡Llega, hermano! Para él no hay distancias. Enantes subió al sol" (LRP:126), en seguida rectifica lo dicho al añadir: "Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencia de los indios! El sol es un astro candente ¿no es cierto? ¿Qué flor puede haber?" (LRP:126). De esta manera, el elemento racionalista se impone, en la mente de Antero, a las creencias animistas, aunque, quizás debido a la hibridez cultural imperante en la región, se adhiere, a veces, a las creencias indígenas.

Hasta aquí el paralelo entre Antero y Ernesto es evidente. Sin embargo, su ruptura se hace inminente cuando entra en juego la justicia, en lo que toca ~~la~~ actitud de los mistis hacia los colonos, y hacia la mujer, tema del que nos ocuparemos en el capítulo "Amor sensual". En cuanto a la actitud hacia los colonos, Antero representa el desarrollo de una personalidad que pudo haber seguido Ernesto, si no hubiera recibido la enseñanza de sus padres espirituales. Es decir, Antero hereda el legado de injusticia hacia el indio por parte del blanco típico del sistema feudal, que, como ya vimos, queda sintetizado en el proceder del "Viejo". Cuando era niño, a Antero le hacía sufrir ver los castigos que su padre imponía a los colonos:

> Lloran no como si les castigaran, sino como si fueran huérfanos. Es triste. Y al oírlos, uno también quisiera llorar como ellos; yo lo he hecho, hermano, cuando era criatura. (LRP:154)

Su posición con repecto a los indios no deja lugar a dudas cuando le dice a Ernesto,

> Yo, hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil. (LRP:156)

Para él el castigo que se le impone a los indios es un "deber" de los hacendados:

> En mi hacienda hay poquitos [...]. Y siempre

> les echan látigo. Mi madre sufre por ellos; pero mi padre tiene que cumplir. (LRP:154)

De hecho, Antero va cobrando conciencia de esta obligación a medida que va creciendo; es decir, a medida que va perdiendo su inocencia, lo que, como veremos en el capítulo "Amor sensuál", se expone en el relato por medio del cambio de su actitud (y la de los demás alumnos) hacia la sexualidad. Así interpreta Ernesto el cambio que ha percibido en Antero cuando éste le asegura que si pierde a Salvinia se dedicará a las cholas:

> Ya no parecía un colegial; a medida que hablaba, su rostro se endurecía, maduraba [...]. Podía haberse vestido de montar, con esos pantalones que tienen refuerzos de cuero; llevar en las manos un fuete y cubrirse la cabeza con un sombrero alón de paja. Tendría el aspecto de un hacendado pequeño, generoso, lleno de ambición, temido por sus indios [...]. Sus ojos [...] ahora miraban como los de un raptor, de un cachorro crecido, impaciente por empezar su vida libre. (LRP:115)

Sin embargo, Ernesto no puede concebir que alguien a quien le haga tanto efecto ver el sufrimiento de los indios, tome tal iniciativa contra ellos. Pero, su "ingenuidad" estriba en su procedencia social, como lo expone muy acertadamente Antero:

> Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño. (LRP:156)

Esta discrepancia en sus actitudes hacia los indios, junto con la diferencia en sus conceptos hacia la mujer, serán las causas del rompimiento de la gran amistad entre los dos. Inmediatamente después de darse cuenta de la posición de Antero hacia los indios, el protagonista ya no lo llama con su apodo quechua, "markask'a", sino con el castellano, "candela", hecho que marca el alejamiento espiritual de su amigo del mundo quechua. Además, al contrario de su amigo,

Ernesto busca la solidaridad con lo incaico en términos religiosos, poniendo así en peligro el futuro de su amistad con su condiscípulo, antes que traicionar su legado incaico. Por eso le dice,

> —¡Anda a Condebamba, Antero! Yo puedo llegar todavía al río.
>
> —¿Al río?
>
> —Le hablaré de ti, de Salvinia, de doña Felipa. Le diré que tú puedes disparar contra los colonos; que como tu padre, vas a azotarlos, colgándolos de los pisonayes de tu hacienda. (LRP:156-157)

Aunque el contraste en la actitud de los dos amigos revela la posición de Antero respecto a la justicia hacia los indios, es en el momento del enfrentamiento del protagonista con el Padre Linares cuando se desarrolla a fondo el concepto de justicia al nivel religioso. De inmediato notamos que, como arquetipo del padre terrible, el sacerdote se asemeja al "Viejo" mediante un paralelismo que se hace evidente en el relato con marcada sutileza. Como ya vimos, el "Viejo" es la encarnación del anticristo y, en términos religiosos, representa el infierno aunque aparenta representar el bien. La misma dicotomía se revela en el Padre Linares. Por ejemplo, éste se le aparece en sueños a Ernesto de la siguiente manera:

> como un pez de cola ondulante y ramosa, nadando entre las algas de los remansos, persiguiendo a los pececillos que viven protegidos por las yerbas acuáticas, a las orillas de los ríos [...]. (LRP:48)

Y, esta aparición caracteriza, precisamente, la función devastadora que lleva a cabo, a través de su insistencia en el dogma, en la vida espiritual de los colonos y de los niños del colegio. Sin embargo, como el "Viejo", también aparenta representar el bien:

> [...] pero otras veces me parecía don Pablo

> Maywa, el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales. (LRP:48)

Aunque el Padre Linares aparecerá como una figura ambigua para Ernesto, portador del bien y del mal, su filiación con el anticristo es evidente, pues, como el "Viejo", se refugia en el bien para hacer el mal, aunque, en contraste con él, no es consciente de ello. Por ejemplo, la población de Abancay lo considera un santo (LRP:37) y el mayordomo de Patibamba expresa una opinión semejante: "El Padrecito es un santo" (LRP:122). No obstante, aunque casi todos están convencidos de que obra el bien, su conducta hacia las chicheras y los colonos, como ya vimos, confirma lo contrario.

Por otra parte, acentuando la parte negativa de Linares, podemos señalar su parecido con Cronos o con Moloc —arquetipos mitológicos del padre terrible, como ya mencionamos— ya que, como un pez, devora a los pececillos, los que para Ernesto representan a los niños del colegio. Es significante que, a semejanza de Cronos, el religioso aparezca aquí bajo la forma de un vertebrado inferior y acuático, tanto como el "Viejo", a quien se le asocia con el cocodrilo (LRP:11) cuando Gabriel le indica a Ernesto que no cree en la sinceridad de su arrepentimiento. Por otro lado, a Cronos se le representa a veces como un viejo de cabellos canosos en estatuas de metal (Farnell, 1896:31). Similarmente, al describir al Padre Linares físicamente, el joven dice:

> Era rosado, de nariz aguileña; sus cabellos blancos le daban una expresión gallarda e imponente, a pesar de su vejez. (LRP:47 y 48)

Más tarde, Ernesto nota la voz "metálica" del Padre Linares cuando éste pronuncia un sermón a favor de los militares, y en contra de las chicheras insurgentes (LRP:168). También al "Viejo" se le describe canoso y como de metal.

> No se puso el sombrero; avanzó con la cabeza

> canosa descubierta [...]. El Viejo era imperioso; pero yo le hubiera sacudido por la espalda. Y tal vez no habría caído, porque parecía pesar mucho, como si fuera de acero; andaba con gran energía. (LRP:22)

Esta cualidad metálica marca la rigidez, la inmovilidad del arquetipo del padre terrible ante todo cambio social benéfico.

Otra semejanza del Padre Linares con los "dioses terribles" es su asociación con la violencia y con la guerra. El narrador dice que

> Los sermones patrióticos del Padre Director se realizaban en la práctica; bandas de alumnos 'peruanos' y 'chilenos' luchábamos allí. (LRP:52)

Además, su sermón en favor de la intervención de los militares en Abancay lo coloca muy próximo a la posición de los dioses principales de la antigüedad, si consideramos lo que dice Farnell:

> We find that the same warlike character [is] attached to most of the leading divinities in the polytheism of the old world; most marked is the warrior-aspect of Marduk of Babylon [...]. (1925:156)

Según Sainz de Robles, Marduc "presidía la justicia, el orden y el buen gobierno" (1958:453).

Pero aún más importante para nuestra comparación es que el poder de la "palabra" del Padre Linares está a la par con el de los dioses antiguos. En cuanto a la de éstos, Farnell dice:

> [...] the Sumerian Inim or Enem, which also means "word" and is also personified in the Sumerian liturgies as the Word of God, sometimes as kindly, but more frequently as wrathful. The strongest of these are those known as the laments of the "Weeping Mother", who is Mother Earth mourning for the afflictions that the race

> of men, her own children, are suffering from the destructive activity of "the Word" [... which] "among children [...] causeth life to cease"; there are more Sumerian texts equally expressive of the terrible operation of the Word of God, Marduk or Enlil. (1925:233-234)

Cuando los capataces de Patibamba han recogido la sal que las chicheras habían repartido entre los colonos, el religioso lleva a Ernesto a esa hacienda, y allí predica un sermón mediante el cual intenta humillar y controlar a los colonos :

> Todos padecemos, hermanos. Pero unos más que otros. Ustedes sufren por los hijos, por el padre y el hermano; el patrón padece por todos ustedes; yo por todo Abancay.
>
> [...]
>
> ¡Lloren, lloren! (LRP:120)

La voz del "Viejo" es también poderosísima. Gabriel le dice a Ernesto que su tío

> desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiendo a sus indios que él está en todas partes. (LRP:7)

Más tarde, al final del relato, antes de internarse en la cordillera, Ernesto medita acerca de la relación entre el "Viejo" y el "pongo" que presenció durante la estadía con su padre en el Cuzco:

> Cómo rezaba frente al altar del Señor de los Temblores, en el Cuzco [...]. El pongo que permanecía de pie podía ser aniquilado si el Viejo daba una orden. (LRP:244)

Los orígenes arquetípicos del "Viejo" se acentúan si se tiene en cuenta lo que dice Saínz de Robles acerca de Cronos: "En los últimos tiempos de la decadencia del politeísmo <u>Χρόνος</u> no significaba más que viejo loco" (1958:641). Por su parte el "Viejo" delata una marcada falta de juicio, sobre todo al juzgar por la manera en que

trata a Gabriel y a Ernesto cuando éstos van al Cuzco, haciéndolos dormir en un catre en la cocina. Sobre esto, el narrador dice,

> Pero ese catre tallado ¿qué significaba? La escandalosa alma del Viejo, su locura por ofender al recién llegado, al pariente trotamundos que se atrevía a regresar. (LRP:10)

Por otro lado, la semejanza entre el "Viejo" y Linares se puntualiza en el relato al hacerlos poseedores de mobilarios similares, pues el salón de recibo del Padre Linares como lo señala Ernesto, se parece al del "Viejo":

> El Viejo estaba sentado en un sofá. Era una sala muy grande, como no había visto otra; todo el piso cubierto por una alfombra. Espejos de anchos marcos, de oro opaco, adornaban las paredes [...]. Los muebles eran altos tapizados de rojo.
>
> [...]
>
> Me miró el Viejo, como intentando hundirme en la alfombra.
>
> [...] El salón me había desconcertado; lo atravesé asustado, sin saber cómo andar.... ¡Pretendía rendirme! (LRP:20)

Del salón de recibo del Padre Linares, Ernesto dice,

> Se parecía al del Viejo. Una alfombra roja cubría casi todo el piso. Había un piano; muebles altos, tapizados. Me sentí repentimamente humillado, ahí dentro. Dos grandes espejos con marcos dorados brillaban en la pared. (LRP:144-145)

Tanto en un salón como en el otro, Ernesto siente que lo quieren humillar y reprimir.

Como el "Viejo", el Padre Linares representa el infierno; así piensa Ernesto cuando el religioso le pregunta si se había acostado con Marcelina:

> ¡Padre! —le grité—. ¡Tiene usted el

infierno en los ojos!

[...]

El infierno existe. Allí estaba, castañeteando junto a mí, como un fuelle de herrero. (LRP:221)

Aunque el protagonista lo perdona, en último término, cuando dice "Tiene suciedad, como los otros, en su alma, pero me ha defendido. ¡Dios lo guarde! (LRP:223), no deja de notar la maldad que—tánto como del "Viejo"—de él irradia:

Era sabio y enérgico; sin embargo, su voz temblaba: siglos de sospechas pesaban sobre él, y el temor, la sed de castigar. Sentí que la maldad me quemaba (LRP:232).

En este fragmento, el Padre Linares aparece como símbolo de la Iglesia y de la labor de opresión que ha llevado a cabo desde la Conquista en el Perú. No es en balde, pues, que la mayor parte del relato tenga que ver con el enfrentamiento de Ernesto con las bases espirituales del designio feudal que representa y defiende el religioso, ya que el dogma de la Iglesia es el arma más sutil y poderosa con que cuentan los mistis para explotar al hombre y la naturaleza. Así lo expone Vargas Llosa:

Ni el gamonal que explota al indio, ni el soldado que lo reprime, son tan duramente retratados en Los ríos profundos como el cura que le inculca la resignación y combate su rebeldía esporádica con dogmas. (s.f., I:58)

Sin embargo, no es de extrañar, como anteriormente vimos, el hecho de que el Padre Linares le recuerde a Ernesto "al indio que más quiso", Pablo Maywa (LRP:48), pues, según Farnell,

However grim and terrible the deity may be represented habitually in the popular mythology or theology, he is likely to be invoked in some occasional prayer or liturgy as 'the Merciful' or the 'Compassionate'. The Babylonian Marduk,

> imagined generally as terrible, is yet praised as the 'Compassionate among the Gods'. (1925:178)

Como ya hemos visto, el religioso será una figura éticamente ambigua para Ernesto a lo largo del relato. En efecto, la ambigüedad con que lo percibe (LRP:48, 123, 130, 136, 146, 233), no es más que el reflejo de la doble personalidad de Linares. Su concepto del cristianismo tiene dos caras; una para los blancos, y otra para los indios; hacia los primeros, el cristianismo que imparte el padre está basado en el concepto feudal que él tiene de la religión como sostén de los valores patrios. Esto se evidencia en los juegos de los muchachos en el terreno baldío cuando Ernesto dice,

> Muchos alumnos volvían al internado con la nariz hinchada, con los ojos amoratados o con los labios partidos. 'La mayoría son chilenos, padrecito', informaban los 'jefes'. El Padre Director sonreía y nos llevaba al botiquín para curarnos. (LRP:52)

Notamos aquí cómo Linares promueve la violencia como medio de formación de los "cachorros" blancos. Además, el sermón que pronuncia durante la misa, muestra su actitud de complicidad con los mistis, pues alaba el proceder del Coronel y el regimiento, condena la actitud de las chicheras y demuestra su política de mantener a los indios en "su lugar":

> [...] los chunchos son salvajes que nunca pasarán los linderos de la selva. Y si por obra del demonio vinieran, no ha de poder la flecha con los cañones. ¡Hay que recordar Cajamarca...! (LRP:168)

Acto seguido, Ernesto se dispone a rezar la Salve en coro, pero decide hacerlo libremente en quechua—como lo había aprendido de su padre—dirigiéndole la oración a Felipa, que en su mente ha quedado ahora convertida en divinidad. Al actuar de este modo, rechaza de nuevo el designio del

religioso, y el cristianismo de "cruzado" que éste predica. Al mismo tiempo, nota la duplicidad del Padre Linares cuando éste interviene después del altercado con Antero y Gerardo:

> El Padre los halagaba, como solía hacerlo con quienes tenían poder en el valle. Era muy diestro en su trato con esta clase de personas; elegía cuidadosamente las palabras y adoptaba ademanes convenientes ante ellos. (LRP:209)

Finalmente, cuando el cura le comunica a Ernesto que su padre quiere que se refugie en la hacienda del "Viejo", descubrimos el espíritu de la "encomienda" que abriga el Padre Linares:

> Don Manuel Jesús lleva misiones de franciscanos todos los años a sus haciendas. Los trata como a príncipes.
>
> [...]
>
> Don Manuel Jesús es severo y magnánimo; es un gran cristiano. En su hacienda no se emborrachan los indios, no tocan esas flautas y tambores endemoniados; rezan al amanecer y al ángelus; después se acuestan en el caserío. Reina la paz y el silencio de Dios en sus haciendas. (LRP:230-231)

En este pasaje aparece la prueba fehaciente del designio feudal que impera en las haciendas del "Viejo". Las reglas de las haciendas, como lo expone Linares, son: "Trabajo, silencio, devoción" (LRP:231). Al colono se le inculca la humilidad y la resignación cristianas para poder explotarlo más fácilmente. En efecto, el cristianismo del religioso hacia los indios se manifiesta en la filosofía de que el hombre se encuentra en la tierra para sufrir, y de esta manera lograr la salvación del alma. Así, después de la sublevación de las chicheras, el Padre Linares lleva a Ernesto a Patibamba donde predica un sermón a los indios, en el cual pone de manifiesto lo dicho:

> ¡Aquí hemos venido a llorar, a padecer, a sufrir, a que las espinas nos atraviesen el corazón como a nuestra Señora!
>
> [...]
>
> ¡Lloren, lloren —gritó—, el mundo es una cuna de llanto para las pobrecitas criaturas, los indios de Patibamba! (LRP:120).

Por otra parte, su función de padre terrible se hace evidente poco después de dirigirles la palabra a algunos internos de la siguiente manera:

> ¡Sigan ustedes, sigan! No es hora todavía. Tengo una misión con Ernesto. (LRP:118)

La misión es inculcarle, una vez en Patibamba, el designio espiritual del feudalismo. Sin embargo, Ernesto se rebela contra él; por eso, una vez que nota cómo Linares trata de reprimir a los colonos con el dogma, y le ordena que se arrodille para que participe en lo que él considera como acto de justicia, el joven se niega a obedecerlo, según lo cuenta luego,

> El sol resplandecía ya en las cumbres. Yo no me arrodillé; deseaba huir, aunque no sabía adónde. (LRP:120)

No obstante, el Padre Linares continúa su sermón, tratando de vincular la justicia divina con la humana:

> El robo es la maldición del alma; el que roba o recibe lo robado en condenado se convierte [...]. Hijitas, hermanitas de Patibamba, felizmente ustedes devolvieron la sal que las chicheras robaron de la Salinera. Ahora, ahora mismo, recibirán más, más sal, que el patrón ha hecho traer para sus criaturas [...]. (LRP:120-121)

Ante la injusticia e hipocresía, Ernesto decide "bajar a carrera hasta el río" (LRP:121). Aunque Ernesto no llega al Pachachaca en este instante, sino que regresa al colegio, su decisión de llegar hasta el río parece acusar

su necesidad de purificarse en las aguas "sagradas". Al optar por este ritual, rechaza el cristianismo hipócrita del Padre Linares y su concepto torcido de la justicia. Recordemos que las chicheras se sublevan con razón y en pos de la justicia verdadera. Linares trata de detenerlas con el dogma, entrelazando de nuevo la justicia humana con la divina, evidente en el intercambio que tiene con Felipa:

> —...No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios.
>
> —¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?
>
> [...]
>
> —¡No me restes, hija! ¡Obedece a Dios!
>
> —Dios castiga a los ladrones, Padrecito Linares —dijo a voces la chichera, y se inclinó ante el Padre. El Padre dijo algo y la mujer lanzó un grito:
>
> —¡Maldita no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones! (LRP:99)

Consecuentemente, Ernesto rechaza de nuevo el concepto de la justicia que adelanta el Padre Linares, y toma partido por las chicheras. Cuando Antero, que hasta ahora había participado con él en la sublevación sólo por curiosidad, le dice,

> ¡Vámonos! Es feo ir entre tanta chola. ¡Vámonos! Ya es bastante para mataperradas, (LRP:100)

el protagonista le contesta: "No, [...] veamos el final. ¡El final, 'Markask'a'!" (LRP:100). Es decir, para él la participación en la sublevación no es una "mataperrada", sino un acto comprometido en pos de la justicia. Su compromiso con las chicheras y con los colonos se hace aún más evidente cuando ellas se disponen a repartir la sal y llevar parte de ella a los colonos de Patibamba:

> El reparto continuaba aún en el patio, pero yo no dudé; salí tras de las mujeres que iban a Patibamba. Como ellas tenía impaciencia por llegar. Una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles. (LRP:103)

Además de rechazar la injusticia, Ernesto desea correr hacia el Pachachaca porque este río constituye para él la divinidad incaica máxima de esta región. A él va a refugiarse y a purificarse después de ser testigo de los ejemplos aberrantes de la sexualidad en el colegio, como veremos en el capítulo "Amor sensual"; a él intenta dirigirse, entonces, pues el Pachachaca se vincula con Felipa y su rebelión. En el río la cabecilla deja triunfante el rebozo de Castilla sobre una de las cruces del releje (LRP: 151), simbolizando el triunfo espiritual de la divinidad incaica (el Pachachaca) sobre la cristiana (la cruz) en lo que concierne al concepto de la justicia. El mismo Antero lo reconoce así, cuando Ernesto le pregunta,

> —¿Por quién crees que está el Pachachaca?
>
> [...]
>
> —Parece que está por parte de doña Felipa. Atajó a los guardias civiles. El rebozo de doña Felipa sigue en la cruz del puente. Dicen que el río y el puente asustan a quienes intentan sacarlo. El viento se lo llevará. (LRP:156)

La visión apocalíptica con que termina la obra, refuerza la importancia del tema de la justicia divina. Para Ernesto la peste alcanza la magnitud del Juicio Final. Es, al mismo tiempo, símbolo de la pudrición espiritual y social de los mistis enraizada en la injusticia hacia los indios. Al nivel social, representa una fuerza autodestructora de la sociedad blanca, pues Abancay es evacuada a causa de ella. Al mismo tiempo, una vez destruido así el orden imperante, aunque sea temporalmente, la peste permite un grado de liberación a los colonos , ya que logran lo que se proponen:

llegar a Abancay a oír la misa que les salvará el alma. Aunque todavía están encadenados por el dogma de la Iglesia, su triunfo consiste en el hecho de que llegan a realizar su voluntad. Como le dice Ernesto al Padre Linares,

> Irán en triunfo, Padre, así como vienen ahora subiendo la montaña. (LRP:241)

Para Ernesto la peste, o la autodestrucción de la sociedad feudal blanca, constituye también un acto de liberación, pues es a causa de ella que puede abandonar el colegio de Abancay (la sociedad) e internarse en la "cordillera" (la naturaleza) (LRP:244), tratando de reunirse eventualmente con su padre. Su regocijo ante tal liberación es evidente:

> Esa música me recordaba la marcha de la banda militar; abría delante de mis ojos una avenida feliz a lo desconocido, no a lo temible. (LRP:243)

Sus últimas palabras nos conducen a pensar, siguiendo la distinción que hace Eliade entre las ontologías "arcaica" y "moderna", que Ernesto, si bien, como vimos en el capítulo anterior, percibe básicamente el cosmos dentro de una ontología del tipo "arcaico", ahora parece proceder de acuerdo con una ontología "moderna" puesto que parece estar decidido a enfrentarse con su futuro. Sin embargo, su nueva actitud hacia la historia no es conclusiva, ya que la novela termina precisamente con su internamiento en la cordillera, lo cual nos obliga a dejar el porvenir del joven en una interrogante.

Finalmente, de la presencia del arquetipo del padre terrible en su función de modelo del designio social del feudalismo, podemos concluir que posee siempre un carácter sociológico negativo, como vimos en "Agua", "Los escoleros", "Warma Kuyay" y Los ríos profundos. Además, este fenómeno social va a veces acompañado de un trasfondo mitológico innegable, como en Los ríos profundos, donde la ambigüedad moral de sus principales exponentes, el Padre Linares y "el Viejo", se pone de manifiesto dentro de un plano

marcadamente religioso. Sin embargo, el designio feudal de explotación del hombre —concretado en Arguedas en la explotación del indio por la clase de los hacendados y la destrucción de su sistema comunal— es rechazado de plano por el adolescente, pero sólo después de recibir la iluminación necesaria de manos de sus padres espirituales. A su vez, este despertar de conciencia se fundamenta, primero, en las fuerzas creadoras que se encuentran en el arte, que en Arguedas constituye un arma poderosa para conseguir la libertad; y, segundo, se revela en la rebelión contra el orden imperante como único medio de establecer en la sociedad la justicia perdida. En cuanto a las fuerzas destructoras que el arquetipo negativo del padre terrible trata de perpetuar, discernimos las siguientes: la irresponsabilidad social, acompañada del predominio de la injusticia tanto en el orden social como el religioso; la imposición del silencio ante el arte liberador, especialmente la música; y el mantenimiento de la sumisión ante la rebeldía de los oprimidos.

NOTAS

[1]Asentimos con Urrello en que en "Agua" existen entre los indios "diferentes niveles de dignidad, relacionados directamente con la proximidad o lejanía en que se encontraban con relación a la vida comunal simbolizada por Utek' pampa [...] la fuente espiritual que marca sus orígenes milenarios" (1972:127). Sin embargo, si llevamos este punto un poco más lejos, notaremos que los diferentes niveles de dignidad reflejan, en realidad, una proximidad o lejanía de la naturaleza.

[2]Lo subrayado es nuestro.

SEGUNDA PARTE

AMOR Y PASION

IV AMOR MATERNAL

La crítica sobre Arguedas apenas trata la importancia temática de la mujer[1] y el arquetipo de lo femenino en su obra. Aunque es posible que él no haya desarrollado una visión completa del papel de la mujer en su mundo ficticio, veremos en este capítulo y el siguiente, sin embargo, que la mujer, o el elemento femenino de la naturaleza, encarna fuerzas creadoras unas veces y destructoras otras.

En cuanto a la mujer como fuerza creadora, C. G. Jung habla del instinto maternal y del arquetipo de la madre:

> El aspecto positivo [...] de la exaltación del instinto maternal, es esa imagen de madre ensalzada y celebrada en todas las épocas y todas las lenguas. Es ese amor maternal que [...] constituye la secreta raíz de todo devenir y de toda transformación, que es la vuelta al hogar y la vuelta a sí mismo y es el silencioso fundamento de todo comienzo y de todo final. (Arquetipos, 1970:85)

También afirma que

> el arquetipo de la madre tiene, como todo arquetipo, una cantidad casi imprevisible de aspectos [...]. Todos estos símbolos [imprevisibles] pueden tener un sentido positivo, favorable o un sentido negativo, nefasto [...]. Las características [positivas] de éste [arquetipo de la madre] son: lo "materno", la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento, [..] el impulso o instinto benéfico. (Arquetipos, 1970:74-75)

En cuanto a los aspectos negativos, Jung nota los siguientes:

> lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce, envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión [...]. (Arquetipos, 1970:75)

En fin, existe "la madre amante y la madre terrible" (1970:76), y, concluye Jung,

> Quien conoce la verdad sabe que la madre es portadora de esa imagen innata en nosotros, de la mater natura y mater spiritualis, sabe que ella es portadora de todo lo que la vida contiene. (Arquetipos, 1970:86)

Es decir, lo arquetípico femenino, simbolizado por la ecuación fundamental: mujer=cuerpo=vasija (Neumann, 1963:39)—yaciente en uno de los niveles más profundos de lo inconsciente (Neumann, 1963:18 esquema)— se transforma en una de sus manifestaciones más representativas a medida que la mente lo va diferenciando como la figura de la Gran Madre. Esta, a su vez, se desdobla en Madre Bondadosa y Madre Terrible. Aunque ambas integran valores positivos y negativos, a la larga, la primera es positiva y la segunda negativa. Por otra parte, de acuerdo con sus funciones, ambas aparecen como símbolos que se manifiestan bajo la forma de diversas figuras más concretas. Por ejemplo, según explica Neumann (1963:75), la Madre Bondadosa puede asumir o bien la figura de madre en sí, o la que representa la acción positiva del "ánima": la virgen (Sofía). A su vez, la Madre Terrible posee también sus avatares como vieja bruja (Gorgon, Hecate, Kali) o como la transformación negativa del "ánima": la joven hechicera (Astarte, Lilith, Circe).

Como portadora de la imagen de la "mater" "natura" y "mater espiritualis", la mujer representa a veces una fuerza creadora en la naturaleza cuando desempeña su papel de madre, bien cuando da fruto de su vientre, o bien como intérprete de los designios que la naturaleza tiene para el hombre. Sin embargo, bajo la forma de la madre terrible,

representa una fuerza destructora cuando, olvidándose de su función primordial, activa o pasivamente (consciente o inconscientemente) utiliza su poder para fines nefastos, como, por ejemplo, para cautivar al hombre.

En este capítulo, vamos a elucidar las manifestaciones del arquetipo de la Madre Bondadosa en Arguedas y las influencias que tiene en el joven adolescente a medida que lleva a cabo el proceso de individuación. En el siguiente, trataremos los avatares de la Madre Terrible.

Como vimos en capítulos anteriores, la figura del padre se desdobla en dos arquetipos: el padre espiritual y el padre terrible. El primero es el portador de los valores positivos que ayudan al joven protagonista a realizar el aprendizaje de las fuerzas que rigen su mundo y a desarrollar su personalidad mediante el proceso de individuación. Paralelamente a este arquetipo, aunque en manifestaciones menos abundantes que las del padre espiritual, encontramos en la obra de Arguedas el arquetipo de la madre bondadosa en figuras vinculadas con la mujer, la naturaleza y la tradición incaica. Este arquetipo cobra marcada importancia cuando tenemos en cuenta que los jóvenes protagonistas son generalmente huérfanos en busca del amor maternal que les ha sido negado por el destino.

Comenzando con "Los escoleros", podemos identificar la figura de la mujer en función de madre en dos personajes: doña Josefa, esposa de don Ciprián, y su sirvienta, doña Cayetana. Al analizar su relación con Juancha, notamos que la mujer, cuando desempeña una función maternal, actúa como una fuerza creadora en el hombre, al brindarle amor y compasión. Para Juancha, el amor maternal de doña Cayetana abarca tanto al hombre como a los animales:

> tenía corazón dulce; en su hablar había siempre cariño: quería al gato, al Kaisercha, a las gallinas, y más que a todo, a los escoleros de otras partes, a esos que se iban los sábados por las mañanitas. Me gustaba el hablar de doña

> Cayetana, en su voz estaba siempre la tristeza, una tierna tristeza que consolaba mi vida de huérfano, de forastero sin padre ni madre. (LE:93)

Es decir, el amor maternal de doña Cayetana hacia él es una fuente de consuelo, al igual que el amor que le profesa doña Josefa, de quien dice: "En los ojos de doña Josefa había compasión y cariño para mí" (LE:91).

Después que don Ciprián se marcha a las punas a recoger "daños", a Juancha lo invaden la tristeza y la ira como resultado del daño que el gamonal les causa a los animales y a sus dueños. Entonces halla en doña Josefa consuelo y humildad, como se hace evidente en el diálogo entre ellos:

> -¡Pero los indios te quieren, mamita! Comuneros saben que tu corazón es bueno. Para nosotros eres, no para don Ciprián.
>
> -Yo soy para necesitados, Juancha. ¡Mamacha Candelaria que me bendiga!
>
> La tristeza de sus ojos se apagó de repente cuando se acordó de la Virgen, y una humildad de chascha se reflejó en su cara.
>
> -¡Mamacha Candelaria! Los gallos cantaron otra vez. La abracé a mi patrona y me fui a dormir. Casi ya no tenía rabia, ni pena; doña Josefa me contagió su humildad y me dormí bien, como buen mak'tillo. (LE:108)

En resumen, el amor de doña Josefa es también para todos, y es de notar que se le identifica con la figura contraria a la muerte: la Virgen María, la "Mamacha Candelaria".

Aunque es verdad que el elemento maternal queda así representado por las dos mujeres, se expresa también mediante un animal: "la Gringa". Esto no es de extrañar, ya que la vaca surge como símbolo de lo maternal vinculado estrechamente no sólo con lo femenino de la naturaleza, sino también, a veces, con lo masculino.[2] Así, como ya señalamos en el Capítulo I, Juancha describe "la Gringa" en términos semejantes a la descripción de una madre, culminando con la

frase: "¿Lo que es yo? la quería como a una madre de verdad" (LE:87).

Si bien el tema del amor maternal es tratado de una manera simple en "Los escoleros", en "Warma Kuyay", se presenta con ciertas complicaciones y aparece como una transformación del amor sensual. Ernesto es víctima, como Kutu, del amor sensual al aceptar, al principio, la violencia absurda de Kutu contra los animales de don Froylán a causa de los celos por Justina; sin embargo, en oposición a Kutu, rectifica su error y repudia su atracción hacia Justina, sustituyéndola por un amor maternal que halla en la naturaleza. Así describe la índole de su arrepentimiento:

> Kutu se escupía en las manos, empuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los torillitos. Uno, dos, tres... cien zurriagazos; las crías se retorcían en el suelo, se tumbaban de espaldas, lloraban [...]. ¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba.
>
> -¡De don Froylán es, no importa! ¡Es de mi enemigo!
>
> Hablaba en voz alta para engañarme, para tapar el dolor que encogía mis labios e inundaba mi corazón.
>
> Pero ya en la cama, a solas, una pena negra, invencible, se apoderaba de mi alma y lloraba dos, tres horas. Hasta que una noche mi corazón se hizo grande, se hinchó. El llorar no bastaba; me vencía la desesperación y el arrepentimiento [...]. Llegué junto a los becerritos. Ahí estaba "Zarinacha", la víctima de esa noche [...] con el hocico en el suelo; parecía desmayada. Me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes.
>
> -¡Niñacha, perdóname, mamaya!
>
> Junté mis manos y, de rodillas, me humillé ante ella.

[...]

Zarinacha me miraba seria, con su mirada humilde, dulce.

-¡Yo te quiero, niñacha, yo te quiero! Y una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida. (WK:125-126)

En este fragmento notamos una descripción de las muestras de afecto que normalmente se vuelcan sobre la amante, trasladadas a un animal, a una becerra: "la besé mil veces en su boca [...], en sus ojos negros y grandes". También notamos que Ernesto le declara su amor a la becerra como si ésta fuera el ser amado: "¡Yo te quiero niñacha!" Al mismo tiempo, el simbolismo de la becerra como representante del elemento maternal de la naturaleza está presente en su "boca con olor a leche fresca;" y, por último en las palabras de Ernesto, "Perdóname, mamaya [madre]". Además, el rapto de Justina por Froylán, y la brutalización de Zarinacha constituyen, de hecho, atentados de violencia contra la naturaleza. Esta semejanza de las víctimas tiende a confirmar la relación que ambas guardan con el elemento femenino de la naturaleza, lo cual se establece también en otros relatos. En resumen, la afinidad hacia la naturaleza que delata todo protagonista arguediano hace, en último término, que Ernesto abandone el giro que ha tomado su amor sensual, convertido en odio, y acepte la fuerza redentora del amor maternal en la medida en que le ofrece paz y consuelo para sus penas.

En "El barranco", culmina el valor del elemenco maternal de la naturaleza al mostrarse su poder aún más allá de la muerte. Como en "Warma Kuyay" y en "Los escoleros", el símbolo del amor maternal está encarnado en una vaca, la Ene. Su función de madre procreadora es evidente: "La Ene [...] era la vaca más lechera de la señora Grimalda. Un balde lleno le ordeñaban todos los días [...]. Ya había dado a la patrona varios novillos grandes y varias lecheras" (EB:131 y 132). Su función maternal se muestra

explícitamente cuando doña Grimalda dice cariñosamente de la Ene: "¡Es mi vaca! ¡Mi mamacha!" (EB:132).

Puesto que la vaca representa la naturaleza y, puesto que el tratamiento de ésta por los sistemas socio-económicos en pugna es contradictorio, no es de extrañar que, desde un principio, en la actitud hacia los animales aparezca simbólicamente el conflicto entre el feudalismo y el elemento incaico. La tropa de caballos de don Garayar atropella a la de novillos de doña Grimalda, dando como resultado la muerte del "Pringo", el becerrito de la Ene, a quien

> el Mayordomo quería llamarlo "Misti", porque era el más fino y el más grande de todas las crías de su edad.
>
> [...]
>
> Pero todos los concertados de la señora, los becerreros y la gente del pueblo lo llamaron "Pringo". Es un nombre más cariñoso, más de indios, por eso quedó. (EB:132)

El desarrollo de la trama presenta la destrucción del becerro con un nombre "más de indios", lo cual trae como posible consecuencia la incapacidad de la mejor vaca de doña Grimalda. Sin embargo, gracias al ardid de presentarle a la Ene el cuero de su becerro todas las mañanas, ésta continúa rindiendo su producción de leche. Es decir, aunque el feudalismo (la tropa de caballos del gamonal) trate de destruir lo incaico (el becerro con un nombre "más de indio"), impidiendo provisionalmente la continuación de la cultura indígena (la producción láctea de la Ene), dicha cultura puede lograr encauzar de nuevo su desarrollo valiéndose del ingenio de sus miembros para seguir adquiriendo el elemento maternal de la naturaleza (el ardid de ponerle a la vaca el pellejo de su becerro muerto). El simbolismo estriba en que el feudalismo explota y trata de arruinar lo incaico; éste está arraigado en la naturaleza, sin embargo, y logra sobrevivir valiéndose en este caso del

poder de lo maternal. De esta manera queda representado el amor maternal como constituyente de una fuerza creadora para el hombre.

En Los ríos profundos, encontramos que las fuentes del amor maternal se hallan en la naturaleza y la tradición incaica, dada la estrecha relación que las une. La función maternal de la naturaleza aparece simbolizada en Felipa, pues, durante la sublevación de las chicheras, cumple la función de la madre que procura el alimento de su cría. Así, una vez que las chicheras se apoderan de la sal, Ernesto describe e interpreta la función maternal de la cabecilla: "Y comenzó el reparto. Presidió ella, desde los altos del poyo. No hubo desorden" (LRP:101). En seguida se nota que la que mantiene el orden con que se desenvuelve la sublevación es Felipa, como una madre que dirige a su cría. Este orden inesperado en el aparente caos del momento hace que Ernesto se pregunte,

> ¿Por qué en el patio de la Salinera no se arañaban, no se destrozaban a gritos? [...] Si una sola hubiera podido gritar como cuando era libre, habría incendiado a la multitud y la hubiera destrozado. (LRP:102)

La respuesta se halla en la función maternal de Felipa:

> Pero ahí estaba ella, la cabecilla, regulando desde lo alto del poyo hasto los latidos del corazón de cada una de las enfurecidas y victoriosas cholas. Al menor intento de romper el silencio, ella miraba, y las propias mujeres se empujaban unas a otras, imponiéndose orden, buscando equilibrio. Del rostro ancho de la chichera, de su frente pequeña, de sus ojos apenas visibles, brotaba una fuerza reguladora que envolvía, que detenía y ahuyentaba el temor. (LRP:102)

Precisamente es esta "fuerza reguladora" que emana de Felipa la que nos permite compararla con la naturaleza en su

función de buscar el equilibrio dentro de sus componentes. Por eso, no es de extrañar que Ernesto la conciba luego como una divinidad de la naturaleza, comparable al río Pachachaca:

> Tú eres como el río, señora --dije pensando en la cabecilla y mirando a los lejos la corriente que se perdía en una curva violenta, entre flores de retama. (LRP:162)

La semejanza que se establece entre Felipa y el río no es arbitraria, ya que también éste aparece como un símbolo del elemento maternal de la naturaleza.[3] Así, la función de "madre consoladora" que ejerce para Ernesto el Pachachaca aparece después, cuando ha presenciado los actos de bestialidad sexual, llevados a cabo con la opa por algunos de los estudiantes. Ernesto confiesa,

> Yo también, muchas tardes, fui al patio interior tras de los grandes, y me contaminé, mirándolos. (LRP:65)

Su "contaminación" resulta en su enajenación de la naturaleza, o como él mismo lo reconoce,

> a la hora en que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo. Y llegada la noche, la soledad, mi aislamiento, seguían creciendo. (LRP:66)

Pero el Pachachaca le ofrece la "bondad protectora y sustentadora" propias del arquetipo de la madre:

> los días domingos, salía precipitadamente del colegio, a recorrer los campos, a aturdirme con el fuego del valle.
>
> Bajaba por el camino de los cañaverales, buscando el gran río.
>
> [...]
>
> Llegaba a él cuando más abrumado y doliente me sentía.
>
> [...]
>
> Yo no sabía si amaba más al puente o al río.

> Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heróicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos.
>
> [...]
>
> Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo [...]. (LRP:67-68)

De forma semejante, en Amor Mundo, Santiago aprovecha la misma cualidad redentora de la naturaleza cuando se siente perdido a causa de la sexualidad. Como sucede con Ernesto, el contacto de Santiago con la sexualidad aberrante a que lo expone don Guadalupe, resulta en el alejamiento espiritual de la naturaleza. Así, después de llevar a cabo el acto sexual con Marcelina,

> sintió que todo hedía. La sombra de los sauces, las hojas tristes del árbol que parecía llorar por todas sus ramas. El alto cielo tenía color de hediondez. (AM:195)

Este "hedor" es el símbolo de la ruptura entre él y la naturaleza a causa de la sexualidad aberrante, ya que se interpone entre ellos y desaparece solamente cuando se aproxima al Arayá, montaña considerada como divinidad local:

> Veía desde el camino las puntas de las rocas que saltan del hielo del Arayá como agujas; las miraba cada vez más cerca y se estaba tranquilizando. La boca verde de la lavandera, borracha como su patrón, empezaba a difumarse en esa oscuridad maciza que volaba en las agujas de roca del Arayá.... (AM:196)

De esta manera, Santiago encuentra la purificación una vez en el Arayá, y reanuda así la comunión con la naturaleza.

Ahora bien, el simbolismo de la montaña como representante de lo maternal se hace evidente por su asociación con la cueva, símbolo de lo femenino en cuanto "vasija" o continente. Neumann lo expone así, "The cave, in its relation to the mountain that unites the character of

vessel, belly, and earth, also belongs to the dark territory of the underworld" (1963:44). Además de la montaña, otro símbolo de lo maternal se encuentra en la piedra, pues "rock and stone have the same significance as mountain and earth. Accordingly, it is not only the mountain that is worshiped as the Great Mother but also rocks representing it—and her" (Neumann, 1963:44).

Si volvemos nuestra atención a Los ríos profundos, notamos que el objeto mágico confeccionado por Antero y venerado por Ernesto, el "zumbayllu", tiene, en efecto, forma y presencia de una piedra—aunque hecho de madera. Su poder, ya estudiado en capítulos anteriores, tiene su origen en el simbolismo que encierra: es una manifestación de la Gran Madre en cuanto ésta representa el tesoro de lo inconsciente proyectado en la naturaleza, como dice Neumann,

> Nature symbols from every realm of nature are in a sense signed with the image of the Great Mother, which, whether they be stone or tree, pool, fruit or animal, lives in them and is identified with them. (1963:12)

El trasfondo telúrico que el trompo encierra se hace evidente cuando Ernesto reflexiona al verlo bailar, "el canto del "zumbayllu" se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos" (LRP:75). Tal parece que el instrumento encierra un poder aglutinador, estableciendo enlaces entre elementos de la naturaleza y la música, los cuales, como ya vimos, ofrecen al hombre las posibilidades de sosiego dentro de un mundo lleno de maldad, y, al mismo tiempo, sirve de medio de comunicación entre los hombres, al simbolizar la función civilizadora del arte.

Sin embargo, no es arbitrario que el "zumbayllu" esté hecho de madera, pues el árbol es el centro del complejo simbólico de la Gran Madre Tierra, como lo expone Neumann:

> The Great Earth Mother who brings forth all life from herself is eminently the mother of all

> vegetation. The fertility rituals and myth of the whole world are based upon this archetypal context. The center of this vegetative symbolism is the tree. As fruit-bearing tree of life it is female: it bears, transforms, nourishes; its leaves, branches, twigs are "contained" in it and dependent on it. The protective character is evident in the treetop that shelters nests and birds. But in addition the treetop is a container, "in" which dwells its spirit, as the soul dwells in the body. The female nature of the tree is demonstrated in the fact that treetops and trunks can give birth, as in the case of Adonis and many others. (1963:48-49)

Es natural, pues, que Ernesto sienta gran afinidad y preocupación por los árboles. Ya desde el principio de Los ríos profundos, nota el abandono y también la importancia de uno de ellos al encontrarse en el patio de la mansión del "Viejo" con el árbol de cedrón.

Y es que el poder sosegador de lo maternal aparece no sólo mediante la piedra (el muro incaico) sino también relacionado con el árbol (el cedrón del "Viejo"). Ernesto dice, la primera vez en el patio del anciano, "Sentí olor a muladar allí. Pero la imagen del muro incaico y el olor a cedrón seguían animándome" (LRP:9).

El simbolismo del árbol aparece también en otras obras. En "Agua" notamos una prosopopeya que consiste en trasladar los sentimientos de los indios a un elemento de la naturaleza, cuando el gamonal aterroriza a los comuneros. Ernesto dice, "Silencio se hizo en toda la plaza. El eucalipto del centro de la plaza parecía sudar y miraba humilde al cielo" (A:76). En Amor Mundo, a un sauce se le compara con una mujer en cuanto que ambos dan la sensación de "sufrimiento" (AM:193), comparación que quedará elucidada en el capítulo siguiente.

Por otra parte, volviendo a Los ríos profundos, el

elemento maternal no surge tan sólo de la naturaleza, sino que, como ya lo indica Jean Franco, aparece ligado a la sensibilidad incaica. Según ella, "the feminine world of instinct and feeling" corresponde a "the maternal Indian side of Ernesto"; "wholeness and integrity belong to the realm of the maternal" (1973:245-46), aspecto que está bien iluminado por el episodio de Ernesto y la señora del Cuzco que visita Patibamba.

Después de su participación en la sublevación de las chicheras, Ernesto queda exhausto y necesita el calor maternal para recuperar la energía perdida. Este calor se lo brinda una mujer del Cuzco que se encuentra acompañando a su patrona en Patibamba. Aunque estaba vestida a la moda de las mestizas, es blanca como Ernesto, y de ojos azules (LRP:106) como su padre. La mujer vuelca en él su ternura maternal bajo la sombra de unos álamos: "Sentí que me acariciaba la cabeza con sus manos. Luego oí que sollozaba, hablando en quechua" (LRP:107). Finalmente, como dice Ernesto, "Su llanto no me inducía como otros a llorar más desesperadamente. Llamaba al sueño, al verdadero sueño de los niños en el regazo materno" (LRP:107). En todo esto se notan elementos que encajan adecuadamente dentro del marco del simbolismo total de la novela. Primero, la manifestación de lo maternal aparece bajo la sombra de unos álamos, y ya hemos visto lo que el árbol representa; luego, los ojos azules de la mujer nos hacen recordar los ojos azules de Gabriel, que como ya vimos, tienen el poder de sosegar y aliviar las penas de Ernesto. Además, esa mujer proviene del Cuzco, ciudad que emana sensibilidad incaica, y encarna una de las formas típicas del arquetipo de la madre, es decir "la meta del anhelo de salvación (Paraíso), reino de Dios, Jerusalén Celestial); en sentido más amplio [...], la ciudad" (Jung, Arquetipos, 1970:75). Pero el origen del sentimiento de Ernesto hacia la sensibilidad incaica se remonta a la estrecha relación de la misma y la naturaleza, que encontró cuando vivió en compañía de los comuneros de un

ayllu. De esta manera, la felicidad que encuentra en la vida del ayllu de Chaupi es semejante al amor y seguridad que emanan de una madre; así, cuando rememora el tiempo que pasó perdido en el valle de los molinos, nota que se sentía desasosegado por la falta del amor maternal que había encontrado en la naturaleza circundante al ayllu:

> Viví temblando, no tanto porque estaba abandonado, sino porque el valle era sombrío; y yo había habitado hasta entonces en pampas de maizales maternales e iluminadas [...]. (LRP:67)

Por otra parte, si se analiza la sensibilidad incaica de Ernesto, que consiste como ya vimos en "el mundo femenino de los instintos y sentimientos", desde el punto de vista de la teoría de la personalidad postulada por Jung, se nota cierto paralelismo entre la sensibilidad incaica y el concepto del "ánima" que elabora Jung, puesto que "en la psicología masculina, el "ánima" siempre está mezclada al principio con la imagen de la madre" (Arquetipos, 1970:76). Es algo que pensamos examinar más detalladamente en el capítulo siguiente, ya que el "ánima" aparece entremezclada con los aspectos negativos del amor sensual. Por el momento, baste decir que la sensibilidad incaica de Ernesto, constituye, en realidad, un legado cultural, y éste, como indica Neumann, surge directamente de lo inconsciente:

> the transpersonal unconscious is culture-creating and enriches the consciousness of the individual and the group (for all primitive cultures and almost all culture of any kind originate in the incursion of the unconscious). (1963:297)

En resumen, lo femenino, portador de la sabiduría yacente en lo inconsciente, aflora en el adolescente mediante la figura de la Madre Bondadosa en sus varias manifestaciones y símbolos, ya señalados en este capítulo. Todo ello constituye una fuerza creadora de la cual se vale el joven para realizar su proceso de individuación y ocupar, así, el lugar correspondiente en su mundo. En Arguedas, el

protagonista parece adquirir del arquetipo de la Madre Bondadosa el conocimiento necesario para sobrevivir en un mundo dominado básicamente por el odio y la enajenación. El legado de lo maternal, mediatizado por la naturaleza y el arte, como son concebidos por la sensibilidad incaica, ayuda al joven a descubrir sus orígenes y a mantener la debida relación de compenetración y armonía con el mundo natural. Lo maternal complementa así el aporte del padre espiritual, que, como vimos en capítulos anteriores, se centra en inculcar en el adolescente los valores necesarios para encauzarse en la sociedad con un sentido apropiado de la justicia y la fraternidad entre los hombres. En fin, los aspectos positivos del elemento maternal que se encuentra en la mujer, en la naturaleza, y en la sensibilidad incaica aparecen como una fuerza creadora portadora de consuelo y esperanza.

NOTAS

[1]Entre los pocos estudios sobre la mujer, encontramos un artículo de S. Castro Klarén, "Crimen y castigo: sexualidad en José María Arguedas", y el capítulo "El sexo, la costa como formas de violencia y explotación", en La experiencia Americana de José María Arguedas de G. C. Marín.

[2]Jung comenta sobre el simbolismo de la vaca como madre en Egipto: "the cow as mother-symbol [...] appears in all the innumerable forms and variations of Hathor-Isis [...], and also in the feminine aspect of Nun [...], the primary substance —moisture— which is both masculine and feminine by nature" (Symbols, 1967:240).

[3]Neumann dice que "the natural elements that are essentially connected with vessel symbolism include both earth and water" (1963:47). Añade "since water is undifferentiated and elementary and is often uroboric, containing male elements side by side with the maternal, flowing and moving waters, such as streams, are bisexual and male and are worshiped as fructifiers and movers" (1963:48).

V AMOR SENSUAL

La sexualidad es uno de los temas que desarrolla Arguedas a lo largo de casi toda su obra narrativa. Aparece en forma incipiente en "Warma Kuyay" para convertirse en una fuerza avasalladora en Amor Mundo y Los ríos profundos. Sin embargo, sería un error verlo sólo como una fuerza natural que ejerce su poder en el adolescente; en Arguedas la sexualidad es esto y algo más, ya que en forma simbólica apunta hacia la base del conflicto de las fuerzas creadoras y destructoras que hemos venido estudiando. Es decir, la actitud del hombre arguediano hacia la sexualidad denota su origen socio-económico en una dualidad conflictiva básica: feudalismo y sistema comunal incaico.

En comparación con el padre terrible, que tan devastadoramente entorpece el desarrollo del joven protagonista e impone su designio negativo, no encontramos un paralelo definitivo que podríamos denominar el arquetipo de la madre terrible; sin embargo, en el fenómeno del amor sensual, dado el sistema de explotación en que se desenvuelven los personajes en la sociedad feudal, hallamos una fuerza destructora que no puede acarrear sino consecuencias nefastas para el protagonista.

En "Warma Kuyay", como ya vimos, el amor de Ernesto por la chola Justina es la causa de su sufrimiento. El protagonista siente, o cree sentir, un amor puro, honesto hacia ella. Sin embargo, no deja de ser un amor sensual, basado, quizá inconscientemente, en cierta atracción sexual, sin ninguno de los elementos del amor maternal que estudiamos en el capítulo precedente. Esto es evidente en la descripción que hace de ella, y de lo que ella le hace sentir:

> Y ella era bonita: su cara rosada estaba siempre

> limpia, sus ojos negros quemaban; no era como las otras cholas, sus pestañas eran largas; su boca llamaba al amor y no me dejaba dormir. A los catorce años yo la quería; sus pechitos parecían limones grandes, y me desesperaban. (WK:124)

Como se nota aquí, Ernesto muestra un cuadro de Justina compuesto absolutamente de sus características físico-eróticas: la cara, los ojos, las pestañas, la boca, los pechos; no hay ni siquiera una alusión a posibles características maternales. Además, el efecto que le causa este compuesto físico es puramente sensual: "su boca llamaba al amor y no me dejaba dormir [...]. Sus pechitos me desesperaban".

Ahora bien, a la luz de esta y otras situaciones, parece que el amor sensual constituye una fuerza destructora en el hombre arguediano. Don Froylán, según le informa Kutu a Ernesto, ha "forzado" a Justina en el río. Este acto hace que Ernesto consienta, incluso "goce", la violencia injustificada, y por lo tanto absurda, que Kutu desencadena sobre los animales del hacendado. Su violencia no tiene significado porque se lleva a cabo con fines personales de venganza y no con el propósito de "destruir para crear", cómo sucede en la naturaleza. Muestra la degradación de Kutu (el cholo) sufrida a causa de don Froylán (el blanco), por medio de Justina, ya que ella y el indio están relacionados afectivamente. La degradación de Kutu consiste en su traición del respeto tradicional incaico hacia la naturaleza y convivencia con ella. Su conciencia de la tradición se pone en evidencia cuando Ernesto le sugiere que mate a don Froylán con su honda y el indio le explica por qué no lo hace: "¡Sus hijitos, niño! ¡Son nueve! Pero cuando seas 'abugau' ya estarán grandes" (WK:124). Es decir, que Kutu se refiere a don Froylán como a un animal con cría, que representa el solo sustento de sus "nueve hijitos" al que no se debe destruir por respeto a la naturaleza y a todo aquello que tenga valor maternal.

Aunque encierra cierta verdad lo que dice, sabemos que no lo dice sinceramente, sino para esconder el verdadero motivo por el cual no se decide a enfrentarse con el gamonal: la cobardía. Y es esta cobardía la que simboliza una fuerza negativa, destructora del indio, del cholo, pues ayuda a perpetuar el sistema explotador del blanco (los principales) hacia los indios (comuneros). Así, siempre que se refiere a Kutu, Ernesto nos lo describe como cobarde:

> ¡Era cobarde! Tumbaba a los padrillos cerriles, hacía temblar a los potros, rajaba a látigos el lomo de los aradores, hondeaba desde lejos a las vaquitas de los otros cholos cuando entraban a los potreros de mi tío, pero era cobarde. ¡Indio perdido!. (WK:124)

En otra oportunidad añade, "Despreciaba al Kutu; sus ojos amarillos, chiquitos, cobardes, me hacían temblar de rabia" (WK:125). Así queda expuesta, pues, la degradación que sufre Kutu, y por extensión Ernesto, a manos de don Froylán por medio del amor sensual que representa la violación de Justina por el hacendado. Sin embargo, como vimos en el capítulo anterior, Ernesto halla paz y consuelo en esta situación gracias a la intervención del amor maternal, tal como éste se manifiesta en la naturaleza mediante la figura de la vaca Zarinacha.

En Amor Mundo encontramos al protagonista en el umbral de la adolescencia ante la sexualidad. De nuevo notamos fuerzas creadoras y destructoras, que emanan de las diferentes actitudes con que el hombre enfoca su situación, y se originan, en último término, en los sistemas socio-económicos que hemos venido estudiando.

Al examinar la primera lección de sexualidad que recibe Santiago de don Guadalupe, se destaca de inmediato la explotación a que es sometida la mujer dentro del sistema feudal. Desde un principio, se la compara con la naturaleza. Cuando doña Gabriela se niega a copular con don Guadalupe en presencia de Santiago, don Guadalupe dice que

ella "se resiste como una vaca de esas que saben que las van a degollar" (AM:185). Como ya vimos en el capítulo anterior, la vaca, símbolo universal de la madre bondadosa, representa en Arguedas lo maternal, lo incaico, la naturaleza. Así, de la misma manera en que sucede en Agua y "Los escoleros", aquí la naturaleza es víctima de la explotación por mano del hombre dentro del sistema feudal. La actitud de don Guadalupe hacia la mujer no dista mucho de la de don Ciprián en "Los escoleros" hacia la naturaleza. Don Ciprián captura a la "Gringa" para demostrar su machismo, ya que ésta es la mejor vaca del pueblo. En "El horno viejo", don Guadalupe explota a la mujer por motivos similares para demostrar su machismo; y así, cuando doña Gabriela se cubre con la sábana para defenderse del ataque de don Guadalupe, éste amenaza gritar y despertar a sus niños si ella no se descubre, y añade que "el hombre no se embarra con estas cosas, al contrario. Yo más todavía" (AM:185).

Don Guadalupe mantiene la misma actitud hacia la segunda mujer que explota, pues cuando doña Gudelia se resiste a copular con él, ordena a Faustino y al otro hombre a "tumbarla y abrirle las piernas" (AM:190), y añade en su alarde de machismo, "Mejor si se queja, Faustino. Más gusto al gusto" (AM:190). Hay que notar que las dos mujeres explotadas por don Guadalupe son casadas y, de acuerdo con las reglas del juego, deberían ser respetadas por él, ya que pertenecen, por así decirlo, a sus respectivos maridos; sin embargo, don Guadalupe rompe las reglas del mismo sistema feudal, con lo cúal demuestra una marcada irresponsabilidad social que, como ya vimos, es una de las características principales de los gamonales en Agua.

No es sólo por medio de los comentarios de don Guadalupe por los que se nota la relación de semejanza entre la mujer y la naturaleza. También queda establecida por las observaciones del narrador sobre el llanto de doña Gabriela:

> se hizo más claro, como el de esos escondidos

> hilos de agua que a veces bajan millares de metros de altura entre precipicios negros, de roca sin yerbas.(AM:186).

También Santiago observa la semejanza entre la mujer y la naturaleza:

> Lloraba más grande que estos cerros, doña Gabriela. Así dicen que la lágrima se puede llevar los cerros. (AM:186)

Y más tarde, al disentir de Ambrosio, el guitarrista, quien afirma que la mujer "goza más que el hombre" (AM:192) durante el acto sexual, dice,

> La mujer sufre. Con lo que le hace el hombre, pues, sufre.
>
> [...]
>
> ¡No goza! Y siendo más que el corazón, teniendo esos ojitos que son mejor que las estrellas, mejor que la paloma, mejor que todo.
>
> [...]
>
> ¡No son malas, entiendes! Si no fuera por ellas ¿tú tocarías la guitarra? ¿Harías llorar a los cerros con lo triste de tu guitarra? La mujer es, pues, triste. (AM:192)

Por otra parte, esta relación entre la mujer, el sufrimiento de ésta y la naturaleza queda reafirmada en otras ocasiones por el narrador. Cuando Santiago corre a refugiarse bajo un sauce, después del altercado con Ambrosio, el narrador dice del árbol: "Le llamaban llorón y parecía una mujer rendida, con la cabellera como chorros de lágrimas" (AM:193). Más tarde se da cuenta de que

> la mujer sufre, que ese sufrimiento hace que la mujer sea más que la estrella y como la flor amarilla, suave, del sunchu que se desmaya si el dedo pellejudo del hombre sucio la toca. (AM:195)

De forma semejante, al día siguiente del episodio en el Horno Viejo, Santiago recuerda, sentado bajo el sauce, la última queja de doña Gudelia, quien afirma que está

"maldecida" (AM:194). Pero el chico se niega a aceptar esta suposición, y reconoce la verdadera causa del sufrimiento de la mujer:

> ¡Maldecida no; abusada, pateada, emborrachada. Sólo el hombre asqueroso patea el cielo, también lo emborracha, alcanza con su mano embarrada al ángel... a la niña... a la señora... a la flor...! (AM:194)

La similitud se nos acentúa si recordamos el simbolismo del árbol como representante de lo femenino, según dejamos establecido en el capítulo precedente.

Aun la relación sensual con consentimiento mutuo del hombre y la mujer, está amenazada de fracaso dentro del sistema feudal y, por lo tanto, constituye una fuerza destructora. Esto se debe, como veremos inmediatamente, a la actitud de la religión cristiana hacia la sexualidad. Así, cuando Santiago se encuentra en "Quebrada Honda", una hacienda en donde el dueño le da refugio después que se escapa de su "guardador", el protagonista siente gran atracción hacia Hercilia, hija del hacendado, pero al presenciar ambos el acto sexual entre un burro y una yegua, la muchacha se siente aturdida por el efecto que le causa el espectáculo, y hace sentir culpable a Santiago, causando que se marche de su lado para siempre. El incidente impide el desarrollo de una relación sensual entre ambos personajes que de otra manera se sienten muy compenetrados. Notemos que el acto sexual en sí, realizado en la naturaleza, contrasta marcadamente con los ejemplos de sexualidad aberrante a que había sido expuesto antes por don Guadalupe, y que, como ahora se trata de un acto natural e inocente, porque no refleja malicia, el joven no se siente trastornado, ni por el acto sexual ni por el "acaloramiento" de Hercilia, sino por la reacción inesperada de ésta hacia él:

> Y tú me miras, bestia. ¿Por qué me miras, botado, muerto de hambre...? ¡Estoy asquerocienta! [sic]

Tú eres... (AM:187)

La actitud de la muchacha hacia el acto sexual y Santiago es prueba del condicionamiento religioso a que ha sido sometida. Por lo tanto, una vez que se da cuenta de su "pecado", sólo tiene un medio para purificarse: la penitencia:

> ella también corrió, pero hacia la capilla de la hacienda. Subió al coro. Abrió una alacena donde guardaban los látigos [...]. Se alzó el traje y, llorando, empezó a flagelarse con furia. [...] pudo ver bien el rostro de la Virgen en el altar mayor. 'Estás perdonada', oyó que le decían, 'Santiago pasa los túneles; lo que le pusiste de pecado está limpio. Descansa hijita'. (AM:188)

De hecho, la religión también influye en la actitud de Santiago hacia la sexualidad. Como ya vimos antes, reza e invoca a la Virgen que lo perdone, cuando don Guadalupe le hace presenciar la "violación" de doña Gabriela. Pero más que un sentimiento de pecado, en el sentido cristiano del término, es víctima de una ruptura con la naturaleza, con la cual está estrechamente vinculado, como todos los héroes arguedianos. Esta ruptura con la naturaleza se deja vislumbrar después de la visita a doña Gabriela. Antes de entrar en su casa, Santiago oye "el canto" de los eucaliptos del cementerio, y se preocupa por la suerte que habrán corrido los grillos que oye "llorando" a su alrededor. Luego, al enfentarse con la mujer, el narrador dice que "el grillo herido y el eucalipto estaban en su voz" (AM:185). Sin embargo, al salir de la casa, "no oyó la voz del eucalipto tan grande del cementerio, en el camino de regreso" (AM:186). Pero, sólo después de la primera experiencia del amor carnal con Marcelina, el protagonista siente el peso del alejamiento de la naturaleza de que ha sido víctima. El elemento que representa su ruptura es la "hediondez" que se interpone entre él y la naturaleza:

> [...] sintió que todo hedía. La sombra de los sauces, las hojas tristes del árbol que parecía llorar por todas sus ramas. El alto cielo tenía color de hediondez. No quiso mirar al Arayá, la montaña que presidía todo ese universo de cumbres y precipicios, de ríos cristalinos [...]. Fue corriendo hacia el arroyo que circundaba al pueblo. (AM:195)

Sin embargo, no logra deshacerse de la "hediondez" que lo persigue, ni siquiera frotándose con las piedras que "recibían el viento, el ojo de los pájaros, la nieve más alta del Arayá [...]" (AM:195). Es decir, con elementos "purificadores" de la naturaleza, representantes de lo femenino maternal, como vimos en el capítulo anterior. Santiago tiene que remontarse al mismo Arayá para purificarse y restablecer su relación de estrecha compenetración con la naturaleza. En efecto, al acercarse al Arayá, su alma comienza a sosegarse:

> Veía desde el camino las puntas de las rocas que saltan del hielo del Arayá como agujas; las miraba cada vez más cerca y se estaba tranquilizando. La boca verde de la lavandera, borracha como su patrón, empezaba a difumarse en esa oscuridad macisa que volaba en las agujas de roca del Arayá.... (AM:196)

Si bien Santiago encuentra la purificación que busca en la montaña, recuperando así la comunión que perdió con la naturaleza, no deja de pedirle la confesión al cura que encuentra en el camino del Arayá. Esto no es de extrañar, si tenemos en cuenta el carácter híbrido del hombre arguediano en cuanto a los apectos sociales, culturales y religiosos. Como ya vimos, Santiago le reza a la Virgen cuando se siente confuso ante el "monstruo" de la sexualidad que le presenta don Guadalupe; ahora le pide confesión al cura, pero en presencia del Arayá: "Quiero confesarme delante del Arayá, padre" (AM:196), dice. Para el cura este

acto constituye un sacrilegio; sin embargo, el joven lo ve como muy natural, ya que trata de llevar a cabo su purificación de manera completa a manos de las divinidades incaicas y de las cristianas. Es importante notar que el cura, en su confusión, le da la bendición en una mezcla de quechua y español: "Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo" (AM, p. 197), lo cual subraya de nuevo el carácter híbrido del hombre arguediano. Sin embargo, Santiago no logra vencer las fuerzas de la sexualidad incipiente; su vida se reparte ahora, alternativamente, entre la huerta y el Arayá:

> ¿Cuántas semanas, cuántos meses, cuántos años estuvo yendo de la huerta al Arayá? No se acordaba. En el camino maldecía, lloraba, prometía y juraba firmemente no revolcarse más sobre el cuerpo grasiento de la Marcelina. Pero la huerta se hacía, en ciertos instantes, más grande que todos los cielos, que los rayos y la lluvia juntos, que el padre Arayá [...]. Y cada vez le atacaba el anhelo de ir donde el padre Arayá [...].(AM:198)

Es que el Arayá esconde el ideal emocional que Santiago persigue, semejante a la pureza de las blancas nieves:

> Tú no más eres como yo quiero que todo sea en el alma mía, así como estás, padre Arayá, en este rato. Del color del ayrampo purito.(AM:197)

Pero aun así, no es suficiente para evitar la ruptura con la naturaleza causada por la sexualidad en la forma en que él la ha experimentado. Aunque logra temporalmente restablecer la comunión con la naturaleza:

> Regresaba aliviado; creía reconocer mejor las cosas en la oscuridad; durante la marcha al Arayá, en toda la cuesta, las cosas se le confundían [...] el mal recuerdo, como brea, cubría feo, no para bien, las diferencias que felizmente existen sobre la tierra, (AM:199)

caerá de nuevo en la tentación de la sexualidad.

La síntesis de la relación entre el hombre y la mujer en el sistema feudal la lleva a cabo don Antonio cuando le dice a Santiago,

> la querida está entre la puta y la esposa bendecida... Y uno también, estás entre el infierno y el cielo gozando [...]. Por las queridas uno hace hazañas lindas, por la santa esposa es obligación tranquilo.(AM:209-210)

Es que en el mundo que describe don Antonio no existe el amor; así, cuando Santiago le pregunta "¿Y el enamoramiento, don Antonio?", éste le contesta, "Sí, pues, sólo cuando estás muchacho, como tú, o menos quizás. Pero desde el momento en que tú ves cómo es la cosa de la mujer, la ilusión se acaba" (AM:210).

En cuanto a la mujer en función de prostituta, don Antonio no parece consciente de la explotación a que está sometida, pues, después de exponerle a Santiago las dos categorías de la mujer en la sierra, don Antonio da su opinión acerca de la prostitución:

> Así estamos en la sierra. En la costa dicen que es pior. Yo digo que no. Porque con una puta tú haces todo, todo. Pagas tu platita. Y la conciencia limpia. Pa' eso es la puta [...]. (AM:210)

Aun cuando Santiago expresa lo que le han dicho, que la prostituta es una mujer triste, el comentario de don Antonio pone en evidencia de nuevo que no tiene conciencia de la explotación a que está expuesta:

> Quizá, quién sabe, en la semilla de su corazón sea triste. Yo eso no puedo ver [...]. Yo voy de buen corazón, de ánimo limpio a los burdeles. (AM:210-211)

En fin, para don Antonio la prostitución no es más que la transacción de un negocio, todo de buena ley:

> Ni más ni menos que entrar a una fonda y pedir un

> hígado a la parrilla bien aderezado. La boca goza, está gozando fuerte tu lengua, tu cuerpo se alegra ¿y? pagas con billetes; el dueño de la fonda también goza con tu dinero. Es negocio limpio.(AM:210)

De todo lo que dice don Antonio deducimos que los dos aspectos, el cultural vinculado con el religioso, rigen las relaciones entre el hombre y la mujer dentro del sistema feudal que se describe en el relato. Sin embargo, como veremos de inmediato, don Antonio es más bien víctima del sistema. A medida que va filosofando acerca de las distintas relaciones entre el hombre y la mujer, la relación humana entre él y Santiago se va haciendo cada vez más íntima, hasta tal punto que le expone de repente su verdadera identidad:

> Tú, no sé por qué me has hecho hablar. Las queridas no deben parir el hijo d'iuno que es casado [...]. Algunas queridas se encaprichan por tener hijo y ese hijo sale de sangre caliente, como la víbora. Así soy, yo... chofer. Mi padre es el viejo Aquiles... (AM:211)
>
> Primera vez... primera vez que se me sale decir. ¡Yo no soy López, yo soy hijo de la porquería que hierve cuando cuerpo de hombre y de mujer no bendecidos se cachucan por fuerza del infierno! [...] Pero yo... así como soy tengo un hijo... Se llama Marianito. Es mismo como canto del chaucato y él mata todas las víboras que andan por mi cuerpo.... (AM:212)

Es decir, está hasta cierto punto al margen de la sociedad, tanto como Santiago en su condición de huérfano y de "híbrido" cultural. Esta afinidad entre ambos es, quizá, la causa de la gran amistad que nace entre ellos, evidente cuando le dice a Santiago después que ambos lloran juntos por las respectivas penas que les causa su condición social: "¡Esta noche te hey de llevar al burdel! ya eres mi amigo,

mi más amigo" (AM:212).

Aunque Santiago no logra establecer una relación sexual con la prostituta que encuentra en la casa de citas, don Antonio no lo juzga de menos hombre que él, como lo hace don Cuadalupe por negarse a participar en la bacanal durante la noche en el Horno Viejo[1]. En esta ocasión, exclama, refiriéndose a Santiago y haciéndolo caer al abrir la puerta, "No es nadie ese" (AM:191). A manera de contraste, don Antonio parece intuir el mal de que sufre Santiago, pues él mismo sufre igualmente de la marginalidad social a que está expuesto; así, al llevarlo a la casa donde parará en la costa, cuando Santiago se descubre la cabeza para despedirse de don Antonio, éste último hace otro tanto en muestra de amistad y reconocimiento. No podemos menos que admirar, dentro de un mundo casi totalmente inhumano, la actitud muy humana de don Antonio, quien, si bien demuestra poseer a veces la mentalidad de los mistis, no deja de tener ciertos valores morales básicos como lo confirma el mismo narrador, refiriéndose a él dos veces en el relato, llamándolo "el gran chofer".

Como ya señalamos, Santiago fracasa al tratar de entablar una relación sexual con la prostituta; esto no es de extrañar, si tenemos en cuenta el sentimiento de compenetración con la naturaleza que posee, y el hecho de que la prostituta, dada su profesión, es, de todas las categorías de mujeres en el relato, la que se halla más alejada de la naturaleza. Es digno de notar, como contraste, que, al alejarse del prostíbulo, se sienta "donde la ciudad concluía" (AM:213) a meditar acerca del ideal amoroso en compenetración con la naturaleza:

> Metió la cabeza entre las rodillas y pudo recordar la alfalfa florida de la hacienda, de esa finca escondida entre las montañas de roca límpida donde gotea el agua, donde repercute la voz del río. Y el rostro de Hercilia, como espejo de oro en que está brillando la nieve

> del Arayá que purifica, que cría arañas transparentes. (AM:213-214)

Aunque aquí a Hercilia se la asocia con el elemento purificador de la naturaleza, es sólo como recuerdo, como ideal inalcanzable que su relación con Santiago constituye una fuerza creadora; pues, como ya vimos, el acondicionamiento religioso de Hercilia dentro del sistema feudal, malogra toda relación amorosa con Santiago.

A manera de contraste con el mundo feudal, es durante el ayla—"última ceremonia de la pascua antigua con que celebraran [los incas] la conclusión de la faena de la limpieza de los acueductos" (AM:200)—cuando Santiago descubre un mundo donde la sexualidad es completamente una fuerza creadora. Es decir, en este contexto, tiende a ser ante todo un rito religioso de índole comunal llevado a cabo en estrecha comunión con la naturaleza, de acuerdo con el carácter animista del concepto religioso incaico. Entonces, en lugar de la explotación de la mujer por el hombre, la actitud hacia la sexualidad, simbolizada en el ayla, hace que tanto el hombre como la mujer participen en un rito. Al mismo tiempo que permite la reproducción de la especie, humaniza al hombre y a la mujer, al estrechar sus lazos fraternales. Así se lo da a entender a Santiago el mozo comunero con que aquél se encuentra: "Por mando del corazón y por mando del gran padre Arayá jugamos; sembramos de noche. Bonito" (AM:203). Sin embargo, para los mistis el "ayla" es equivalente de bacanal, del "salvajismo" de que acusan a los comuneros. Este concepto del "ayla" tiene su origen en la ignorancia por parte de los principales, de la vida y costumbres de los comuneros. Así comentan los mistis entre ellos:

> —Van a hacer sus asquerosidades en el cerro estos indios.
>
> —La bacanal de cada año.
>
> [...]
>
> —En el campo, como animales, así como

chanchos.

—¡Qué saben de amor, esos!

—Todo en tropa, y eso que muchos de ellos ya saben leer...

—No, ésos ya no van, dicen. Se avergüenzan de esta cochinada.

—Algunos, algunos van. (AM:202)

Por otro lado, no deja de tener cierto aire irónico el hecho de que los mistis acusen a los comuneros de desconocer el significado del amor, cuando es precisamente dentro del sistema feudal en que aquéllos viven donde, como hemos visto, el amor ha desaparecido por completo, si es que había existido alguna vez, pues dada su estructura socio-económica y religiosa, basada en la explotación, sería irrisorio hablar de la posibilidad de amor. La ironía del comentario de los mistis llega a su límite cuando dicen que los comuneros manifiestan su sexualidad "en el campo, como animales", cuando, en efecto, de eso se trata precisamente, de establecer el lugar adecuado del hombre en la naturaleza, simbolizando así la armonía que el animismo incaico persigue como finalidad del estado de comunión entre ambos elementos. A este fin los solteros, cuando se unen sexualmente con sus compañeras en el relato, adoptan las características de aves:

> Las muchachas del ayla empezaron a chillar en ese instante y se dispersaron moviendo los brazos. Se venían hacia el espino; parecían que volaban bajo. Luego, los hombres gritaron con voz gruesa, como la de un gavilán que toma altura precipitadamente [...]. Cuando los hombres cayeron sobre ellas, se echaron a reír fuerte y a insultar: 'Gavilán torcido, gavilán vencido, gavilán tuerto, gavilán ciego, gavilán sin pecho...'. Los hombres también gritaban: 'Paloma tuerta, paloma sin ojos, paloma sin nada, yo ... yo te voy a hacer empollar [...].' Hasta el sitio

> ése, donde estaba oculto Santiago, llegaban silbidos, gritos, vocerío, no como de gente sino como de aves que pretendieran hablar como gente. (AM:204-205)

Hay que notar también que al participar en el "ayla" sólo los comuneros solteros "juegan" y no se unen a la hembra al azar, sino "por mando del corazón", como dice claramente el mozo comunero, quien añade, "Yo quizá no voy a ir. No ha llegado mi pareja" (AM:203). Es decir, que no está dispuesto a copular con cualquier comunera; tiene que ser su pareja o ninguna: "el año entrante sembraré; ¡haré cimiento! Mejor será, quizá, si no viene" (AM:203).

Santiago, como el protagonista de Agua, toma partido por todo lo que representa el sistema comunal incaico. Aunque pertenece por nacimiento a la clase de los mistis, desea participar en la vida y las costumbres de los comuneros. Algunos de éstos lo aceptan entre los suyos, como, por ejemplo, el mozo comunero, de la última cita, quien "no le dijo niño Santiago, le habló como á igual" (AM:203). La compañera del comunero llega a aceptar a Santiago abiertamente, y así le dice a su compañero: "Santiago no es señorito, no es mestizo" (AM:204). El mismo Santiago, una vez que presencia el "ayla", experimenta algo positivo que nunca había sentido antes con respecto a la sexualidad:

> Nunca sintió así la luz de la luna, la iluminación del mundo, como un río en que los patos aletearan echando candela por las alas y el pico. (AM:205)

Acto seguido, sale de su escondite para unirse a los participantes del "ayla"; sin embargo, dada su naturaleza de "híbrido" cultural, no es aceptado por los comuneros, quienes lo "dejaron solo [...] como a una piedra caída del cielo" (AM:205). Sin embargo, algo de provecho saca de este rito, pues se siente temporalmente "purificado". Esto es evidente cuando dice, "se me ha ido el mal olor, creo, peso

menos" (AM:205), aunque, el designio inculcado en su espíritu por el padre terrible sigue vigente:

> el llanto de doña Gudelia y el de la chuchumeca, en el horno viejo, empezaron a sonar bajo su pecho. Los vellos de la borracha se encendían. (AM:206)

En resumen, rechazando la actitud feudal hacia la mujer y la sexualidad, pero al mismo tiempo, rechazado por la comunidad incaica a la que pertenece, si no por nacimiento, por afinidad espiritual, Santiago se decide a marcharse a la costa, en donde, según dicen, "crecen [...] gusanos feos en el tuétano y en el corazón también" (AM:203). De esta manera, acepta valientemente enfrentarse con el nuevo ambiente: "que me coman el corazón los gusanos o yo me los comeré a ellos" (AM:206), aunque no haya logrado encauzar adecuadamente su sexualidad.

En Los ríos profundos, el amor sensual sigue siendo básicamente una fuerza destructora en cuanto revela la actitud hacia la mujer promovida por el sistema feudal. Como en Amor Mundo, la mujer aparece aquí simbolizada como parte de la naturaleza. Así, cuando Ernesto discute con Antero acerca de la esencia de Salvinia, ideal de mujer para los chicos, nota que sus ojos son "del color del zumbayllu, del canto del zumbayllu" (LRP:113), y el sonido de este instrumento simboliza—como toda música en Arguedas—un aspecto creador de la naturaleza. Pero Antero va aún más lejos que su condiscípulo en su comparación de Salvinia con la naturaleza. Como el protagonista, se refiere al color de los ojos de la muchacha:

> Pero yo estoy pensando en otro parecido. ¡Es más exacto! Algún día te llevaré a la hacienda de mi padre [...]. El barranco se refleja en el remanso. ¡Ese es el color, hermano! El amarillo del precipicio con el verde del agua tranquila en ese remanso del Pachachaca. Los patitos del río y un pajarito que merodea en las orillas tienen

> las alas de ese color. Los indios dicen que son criaturas del remanso grande. Si yo, algún día, llevo a Salvinia a mi hacienda, ellos dirán que sus ojos fueron hechos de esa agua; dirán que es hija del río (LRP:113)

Otro ejemplo de un paralelismo semejante lo encontramos cuando Ernesto describe a Clorinda, niña que amó cuando tenía diez años:

> Esa joven de Saisa tenía los cabellos del color y de la calidad de la paja ya trillada de la cebada. Sus ojos eran azules, como los de mi padre, pero inquietos, cual los de un ave de altura; y no podían ser más grandes, parecían manantiales. (LRP:158)

También la opa Marcelina está representada en términos tomados de la naturaleza. Cuando la demente rescata el rebozo de Felipa, Ernesto la compara con un oso (LRP: 161), y más tarde, cuando se halla en la torre de la iglesia, dice que es como un puma (LRP:198).

Una vez establecida la similitud de la mujer con la naturaleza, no es difícil percibir que la actitud del hombre hacia la una será semejante a la que manifiesta hacia la otra. En efecto, el designio del feudalismo favorece la explotación de la naturaleza, hecho que queda simbolizado en el relato en la actitud de la sociedad hacia los animales. Así, cuando Ernesto se halla de paso en el valle de Yauyos nota que los habitantes de la región se sirven de los loros para tirar al blanco y entrenar su puntería. La destrucción de la naturaleza no tiene finalidad creadora:

> concluido el entrenamiento, los muchachos paseaban las calles llevando cuerdas que cruzaban todo el ancho de la calle; de cada cuerda colgaban de las patas veinte o treinta loros ensangrentados.(LRP:32)

Y, como señala Ernesto, los grillos de Abancay corren una suerte semejante a la de los loros de Yauyos.

> A un mensajero, a un visitante venido de la superficie encantada de la tierra, lo mataban, pudiendo echarlo a volar [...]. (LRP:192)

El simbolismo de la explotación de la naturaleza a través del sistema feudal se encuentra repetido en otros contextos. Según Ernesto, Abancay "es un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda" (LRP:36). La etimología de Abancay está vinculada con la de "amankay", una flor silvestre, y con la de "awankay", el balanceo de las grandes aves. Sin embargo, estos dos elementos de la naturaleza aparecen ahora "encarcelados" gracias al sistema feudal imperante en la región. El simbolismo de la cárcel se hace aún más preciso cuando Ernesto describe la hacienda Patibamba:

> En una esquina de la huerta había una pajarera alta; su cúpula llegaba hasta la cima de los árboles. La jaula tenía varios pisos y encerraba decenas de jilgueros, de calandrias y otros pájaros. (LRP:44)

Dentro del sistema feudal, la mujer corre la misma suerte que la naturaleza; es decir, se convierte en un objeto de explotación. Esta transformación queda simbolizada en Los ríos profundos sobre todo en el proceder de los internos mayores hacia el personaje que encierra las características de incitadora y víctima de la sexualidad; es decir, la opa Marcelina. Tanto en su aspecto físico como espiritual, nos recuerda a la Marcelina de Amor Mundo, causante, en parte, del malestar sexual de Santiago. La Marcelina de Los ríos profundos es

> una mujer demente [...] no era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda.(LRP:56)

La similaridad con la Marcelina de Amor Mundo es evidente: "Era [...] gorda, [...] su cuerpo deforme, su cara rojiza [...]. Los vellos esparcidos no se movían [...]. Parecían

estacas. Y de allí brotaba la suciedad sin remedio, más que de otros sitios. De esa parte del cuerpo de la chola gorda" (AM:194, 195 y 198). Además de llevar ambas el mismo nombre, ninguna es india, y ambas presentan cierta falta de conciencia cabal, la una demente, la otra borracha (AM:198).

Si bien la Marcelina de Amor Mundo es un personaje estático, la de Los ríos profundos sufre una transformación cuyo dinamismo se explica mediante una consideración del simbolismo religioso de la novela. Como ya notamos, la opa es víctima de la explotación sexual a manos de los internos del colegio. Esta explotación de la mujer por el hombre, como la explotación de la naturaleza, simboliza la actitud del sistema feudal hacia ambas. Sin embargo, la labor de liberación que lleva a cabo Felipa toca simbólicamente a Marcelina; así, cuando Felipa deja su rebozo sobre la cruz del puente del Pachachaca, símbolo del triunfo espiritual de la divinidad incaica sobre la cristiana, su poder adquiere las características de un nuevo Cristo en su papel de redentor. De esta manera, Marcelina, al escalar la cruz del Pachachaca, aparece, por un momento, "crucificada":

> La opa subió al releje. De allí no podía recoger el rebozo. Se abrazó a la cruz y empezó a subirla, como un oso. Alcanzó un brazo de la cruz; se colgó de él, y llegó a poner el pecho sobre la piedra extendida [...]. La opa se abrazó al eje de la cruz, con la espalda al río, no a la calzada. ¿Cómo iba a bajar las manos de los brazos de la cruz? (LRP:161).

Su "crucifixión" representa la explotación y el sufrimiento a que ha sido sometida; pero su redención sigue inmediatamente a su "crucifixión". Así, una vez que se apodera del rebozo de Felipa, queda transformada: "Sacudió el rebozo con gran alegría y se lo puso a la espalda [...]. Su rostro resplandecía de felicidad" (LRP:162). Después de su liberación, no vuelve ya al patio interior a participar en los juegos sexuales de los internos; al contrario, como

un nuevo Cristo, sube a la torre de la iglesia a "juzgar" a la corrupta sociedad de Abancay:

> Había desatado el rebozo de doña Felipa de lo alto de la cruz, en el puente del Pachachaca, el día anterior; su hazaña de esta noche era mayor. Oía a la banda de músicos desde el mirador más alto y solemne de la ciudad, y contemplaba, examinándolos, a los ilustres de Abancay. Los señalaba y enjuiciaba. (LRP:198)

La explotación que se lleva a cabo por medio de la sexualidad tiene un poder destructor tanto para el estado anímico de Ernesto, como para el de Santiago en Amor Mundo. La razón es, sin duda, el alejamiento de la tradición incaica y de la naturaleza que este proceder ocasiona en Ernesto; sobre todo cuando es testigo de los acontecimientos en el patio interno del colegio. Esto queda explícito cuando dice: "Pero a la hora en que volvía de aquel patio, al anochecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo" (LRP:65 y 66).

Es decir, el concepto animista que tiene del mundo queda destruido temporalmente por el ejemplo de la violencia sexual a que queda expuesto en el patio interior. Pero, al igual que Santiago, logra restablecer la comunión con la naturaleza mediante la acción purificadora del agua del río Pachachaca, con el que trata de identificarse:

> ¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! (LRP:69)

Otro tipo de la explotación de la mujer por el hombre se halla en la idealización de que ella es víctima en la sociedad feudal. Evidentemente, esto constituye un tipo de explotación, ya que no le permite desarrollar su personalidad libremente como ser humano, y es un designio tan poderoso del sistema feudal que ni siquiera Ernesto se logra librar de él completamente. Durante los viajes con su

padre, percibe a varias niñas de las que se sirve mentalmente para aliviar la sensación desagradable causada por el odio que volcaban sobre él y su padre los vecinos de los pueblos hostiles por donde pasaba. Una vez en el colegio, se sirve de la misma imagen de la "mujer ideal" para aliviar su sufrimiento:

> refrenaba el mal [...] dedicando mi pensamiento a esa joven alta, de rostro hermoso, que vivía en aquel pueblo salvaje de las huertas de capulí. Y con ella, recordando su imagen, me figuraba otras niñas más jóvenes; alguna que acaso pudiera mirarme con más atención, que pudiera adivinar y tomar para sí mis sueños [...]. Debía ser delgada y pequeña, de ojos azules, y de trenzas. (LRP:65)

Si bien la idealización de la mujer por Ernesto no va más allá de su pensamiento, Antero la lleva a cabo en la práctica. En Salvinia tiene cifrado su ideal amoroso. Por ella está dispuesto a realizar actos heroicos, incluso a riesgo de la vida. Sin embargo, esta actitud refleja sólo la dominación absoluta que el hombre posee en la sociedad, donde la mujer no es nada más que su espejo. Ernesto nota el poder de Antero en este sentido y menciona las dos únicas consecuencias posibles de su relación con Salvinia:

> La voz del "Markask'a" era como la del Pachachaca irritado. Cuando dominara la timidez de los primeros días, le hablaría a Salvinia con ese lenguaje: "O la asusta o la domina", pensaba yo. (LRP:114)

En contraste con Antero, Ernesto no pone en práctica la idealización de la mujer, aunque tiene oportunidad para hacerlo cuando conoce a Alcira. Su parecido con la imagen de su mujer ideal es notable: "El rostro de Alcira se parecía tanto al de Clorinda que por instantes creí que era ella la joven de mi niñez" (LRP: 158). Sin embargo, cuando trata de establecer una relación personal con la "mujer

ideal", no lo logra:

> Me atreví a examinar por un instante a Alcira, y descubrí que sus pantorrillas eran muy gruesas y cortas, muy cortas, sus piernas. Cuando volví a mirarle el rostro sentí alivio. (LRP:159)

Es evidente que reacciona contra la "sensualidad" que simbolizan las piernas de Alcira, al mismo tiempo que lo atrae la "espiritualidad" representada por su rostro, tan semejante al de Clorinda. Esta idea queda subrayada cuando se dispone a declararle su amor:

> Las medias negras hacían resaltar las pantorrillas de Alcira. Causaban desagrado. En cambio, su cabellera era hermosa, tenía esa especie de luz del tallo de la cebada madura. (LRP:171)

De nuevo, la carnalidad de Alcira hace que Ernesto desista de su empeño y decida retirarse:

> No se podía estar cerca de Alcira, con el recuerdo de la niña de Saisa. Las pantorrillas y lo ancho de su cuerpo irritaban. Había que irse. (LRP:171)

Sin embargo, Salvinia cobra, cada vez más, el valor de la "mujer ideal". En el primer encuentro con Salvinia, Ernesto nota, como ya vimos, la semejanza de sus ojos con el color del "zumbayllu", pero además, y en contraste con la sensación que le causa Alcira, el contacto físico con Salvinia le agrada: "Me dio la mano. Sus dedos eran largos y dejaban una sensación de suavidad que perduraba" (LRP: 112). Es precisamente esta característica de Salvinia, la "suavidad" de sus manos, la que denota la función de "ideal" que ella representa para Ernesto. Por otra parte, no sólo se refuerza en el relato por la repetición, sino por la semejanza que se establece entre esta característica y la naturaleza: "El ramo sólo tenía tres flores, y lo llevé con cuidado, como si fuera la suavidad de las manos de Salvinia" (LRP:243). Finalmente, queda indicada la conversión de

Salvinia en la mujer ideal de Ernesto cuando sospecha que ella ha sucumbido al poder de atracción de los militares, como también pudo haber sucumbido Clorinda :

> ¡Quizá Salvinia les había dirigido algunas de sus cristalinas sonrisas! Me horroricé cuando me asaltó la última sospecha. Y el horror mismo me llevó más lejos: quizá Clorinda, la frágil flor de los campos áridos que sólo reverdecen en el invierno, había mirado también a alguno de estos disfrazados [...]. (LRP:203)

Para Ernesto, tanto Salvinia como la lejana Clorinda encarnan el arquetipo del "anima" que desarrolla Jung:

> La imagen del <u>anima</u>, que prestaba brillo sobre humano a la madre ante los ojos del hijo, es abandonada poco a poco frente a la banalidad de lo cotidiano y cae por ello en lo inconsciente, sin que disminuya por eso su plenitud instintiva y su tensión primitiva. Desde ese momento está como lista para el salto y es proyectada en la primera oportunidad. Esa oportunidad se presenta cuando un ser femenino hace una impresión que quiebra la cotidianidad. (<u>Arquetipos</u>, 1970:65)

Esa cotidianidad fue quebrantada por Salvinia y Clorinda, cada una a su tiempo. Sin embargo, Ernesto no puede entablar una relación positiva con ninguna de ellas dentro del sistema feudal en el que se hallan las muchachas, pues teme que las jóvenes le hayan prestado atención a algún militar, representante máximo de la represión dentro del sistema de explotación.

Aceptamos la idea de Jung de ver suplantada la figura de la madre, como contenido del arquetipo del "anima", con la de otras mujeres que irrumpen más tarde en la vida del hombre. Sin embargo, en el universo arguediano, donde como ya vimos en el capítulo anterior, la madre, la naturaleza y la sensibilidad incaica coinciden en el mismo molde, al encontrarse el protagonista frente a la mujer ideal, no

puede menos que rechazar cualquier vínculo significativo con ella, ya que, al entablar una relación amorosa con esta nueva encarnación del "anima", violaría sus convicciones hacia la naturaleza, y por ende, hacia la mujer.

Si bien en el capítulo precedente notamos que el aspecto positivo del amor maternal, simbolizado en la mujer como madre, en la naturaleza y en la sensibilidad incaica, constituye una fuerza creadora para el hombre, al brindarle consuelo y esperanza dentro del infierno en que vive, el aspecto negativo del amor, la sensualidad, constituye básicamente una fuerza destructora, dado que está regida por los designios del sistema feudal de explotación de la mujer y la naturaleza. Sin embargo, cuando el amor sensual aparece libre de las restricciones feudales de moralidad y religión, cuando aparece en un contexto de sensibilidad incaica, como en la ceremonia del "ayla" en Amor Mundo, adquiere las veces de una fuerza creadora, al anudar el vínculo entre el hombre y la mujer, y la integración de éstos a la naturaleza en plena manifestación animista.

Ahora bien, no dejamos de notar el escaso número de incidentes de amor sensual entre indios en comparación con los que aparecen entre blancos o mestizos. En primer lugar, notemos que el amor sensual entre blancos y entre mestizos es un acto abierto, flagrante; en cambio, entre indios se lleva a cabo en secreto, no se exhibe y, por ende, no aparece tanto en los textos de Arguedas. Sin embargo, el desequilibrio en la representación del amor sensual refleja el valor negativo que tiene en el mundo arguediano, donde hay una mayor representación de los conflictos de la sociedad blanca y mestiza que de la india, algo que queda explícito mediante el hecho de que los personajes que representan al padre terrrible están más presentes en el relato que los que encarnan al padre espiritual. Además, hay más protagonistas blancos o mestizos que indios en la obra de Arguedas, lo que quiere decir que el mundo representado es experimentado por protagonistas que no

tienen un acceso tan completo al mundo indio que al blanco. Por otra parte, la escasez de incidentes amorosos entre indios se debe a que la violencia sexual es una de las maneras en que Arguedas expresa la relación entre las razas, y, en particular, el problema del mestizo, ya que éste tiene su origen en una violación sexual (la de la raza india por la Conquista) que trae como consecuencia el hecho de que para el mestizo el sexo esté vinculado con la violencia. Finalmente, Arguedas, mestizo cultural como ya vimos, fue un individuo que mostró un fuerte rechazo del sexo a consecuencia de sus experiencias negativas en este aspecto de su vida. Así que no es de extrau˜ar que la única experiencia sensual positiva la exprese en términos del amor maternal; es decir, un amor no agresivo, o en términos de un rito de alto valor social, como aparece en la ceremonia del "ayllu".

NOTAS

[1]Es significativo lo que dice Neumann al respecto de molinos y panaderías: "In Greece and Rome and in the European Middle Ages, mills and bakeries were often connected with brothels" (1963:285), a lo cual asocia la importancia del horno—ahora en un sentido positivo— en su relación con "[the] food-giving and food-transforming Feminine" (1963:285). Claro está, en Arguedas vemos una asociación negativa de lo femenino con el horno, como indicio de la corrupción de la sexualidad.

TERCERA PARTE

ARTE Y REBELDIA

VI. HACIA LA CONCORDIA: EL ARTE Y LA REBELDIA

El conflicto entre las fuerzas creadoras y las destructoras representadas en la obra de Arguedas no conduce a la aniquilación del hombre, sino que le ofrece la posibilidad de salvación si se deja guiar por los dos principios fundamentales que dirigieron la vida del autor, el del arte y el de la rebeldía:

> El ideal que intenté realizar, y que tal parece que alcancé hasta donde es posible, no lo habría logrado si no fuera por dos principios que alentaron mi vida desde el comienzo. En la primera juventud estaba cargado de una gran rebeldía y de una gran impaciencia por luchar, por hacer algo [...].
>
> El otro principio fue el de considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación [...]. Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso. En técnica nos superarán y dominarán, no sabemos hasta qué tiempos, pero en arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer incluso sin movernos de aquí mismo.(Z/Z:282-83)

La importancia de ambos principios para el autor se hace patente en sus actividades durante toda su vida. Desde muy temprana edad, su sentido de rebeldía se manifiesta en un profundo amor hacia los indios, acompañado de un odio entrañable hacia los mistis que los explotan, y su rebeldía fue puesta en práctica en el plano social una vez que Arguedas tuvo conciencia de los males que sufría su país. Influido por ideas socialistas, participa en una protesta estudiantil contra un emisario del gobierno de Mussolini, motivo de su encarcelamiento por un año en El Sexto:

> Estuve preso de junio de 1937 a julio de 1938. No he estado nunca inscrito en partidos políticos.

> Me tomaron preso, junto con otros diez o quince estudiantes, porque obligamos a salir del local de la U. al general Camarotta, jefe de la misión italiana de policía, porque en esos días la aviación italiana bombardeó ciudades de la República [Española]. (Levy, 1968:74)

En cuanto a su relación con el mundo del arte, la estatura de Arguedas como etnólogo y musicólogo quechua fue siempre en aumento. Desde marzo de 1947 ejerce cargos oficiales en distintas instituciones culturales, llegando a ser director de la Casa de la Cultura del Perú en 1963, y director del Museo Nacional de Historia en 1964 (Merino, 1970:140). A estas actividades se suma su labor docente: de 1958 a 1968 fue catedrático en la Universidad de San Marcos, y desde 1962 hasta su muerte enseñó en la Universidad Agraria "La Molina". Sus clases estuvieron relacionadas con la cultura quechua en general (Merino, 1970:141).

En conclusión, el arte y el sentido de rebeldía fueron factores tan importantes para su vida y para la salvación del hombre en su obra, que poco antes de su muerte, se queja de su ineptitud para vivir bajo esos dos principios:

> En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme. En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve cinco años neutralizado para escribir [...]. Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente, me encuentro incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos. (Z/Z:11)

Pero es en el ámbito de la literatura donde Arguedas logró cabalmente trasmitir sus ideales de arte y rebeldía a la sociedad de su tiempo. No es en vano, entonces, que los "mentores" del protagonista adolescente arguediano sean de un modo u otro "artistas". Por ejemplo, en "Agua", el

paradigma de acción que Ernesto seguirá, es, en efecto, un cornetero, un músico, Pantaleón, el incitador de los oprimidos hacia un cambio dentro del orden social. (A:57). En "Los escoleros", Juancha dice de doña Josefa, quien, como vimos, es fuente de amor maternal para él y para los oprimidos de Ak'ola, "era guitarrista de verdad" (LE:106). En Los ríos profundos, tanto el padre de Ernesto como don Jesús, el "acompañante" de la Virgen, demuestran gran conocimiento y apreciación de la música. Todos esos mentores reflejan la condición artística de Arguedas, y quizás, el no poder continuar su labor creadora acelerara la muerte de aquél que dijo, "Yo vivo para escribir" (Z/Z:24).

Establecido así el trasfondo biográfico del arte y la rebeldía en el propio Arguedas, nos interesa investigar, mediante el análisis del desarrollo espiritual del personaje adulto, si verdaderamente aparecen estos principios de salvación en el hombre maduro arguediano

Como ya dijimos, el protagonista adolescente permanece en una interrogante en cuanto a su modo de enfrentarse con su futuro. El Ernesto de "Agua" abandona San Juan para unirse a los indios de Utek', más cercanos a la naturaleza y fieles a la tradición comunal incaica. Juancha, en "Los escoleros", después de rebelarse contra don Ciprián, y ser encarcelado por éste, se encuentra invadido por el odio hacia los principales. El Ernesto de "Warma Kuyay" termina exiliado de su mundo, "como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre arenales candentes y extraños" (WK:127). Finalmente, Santiago, protagonista de Amor Mundo, termina en la costa, sufriendo a causa de toda la maldad de que fue testigo, y añorando los pocos momentos de felicidad que vivió cerca de la naturaleza (AM:213-214). Los ríos profundos termina con el retorno de Ernesto a la cordillera (a la naturaleza) en busca de su padre, y aquí desaparece por completo de nuestra vista. Es decir, el protagonista adolescente no logra alcanzar la armonía ya que desconocemos su suerte final, pues no hay continuación de

los relatos de adolescentes más allá de la adolescencia. Por otra parte, el adolescente no puede ejercer su poder en la sociedad, aun cuando se rebele contra el orden imperante que trata de asimilarlo. Sin embargo, el protagonista arguediano, en los cuentos y novelas que hemos estudiado, es, de cierto modo, uno y un mismo personaje, en cuanto que encuentra su razón de ser en las experiencias vividas por el propio Arguedas, como él mismo lo atestigua, "En casi todas mis obras hablo en primera persona. Esto se debe a que están relacionadas con algo de mi pasado" (Levy, 1961:62). Este hecho nos conduce a pensar que quizás valga la pena investigar si el personaje adulto logra, mediante la ayuda del arte y la rebeldía, cierto grado de concordia entre los elementos antitéticos que lo desgarran.

Esta posibilidad surge en Todas las sangres,[1] la novela más larga de Arguedas, en la que trata de incorporar su interpretación del mundo de la sierra y de la costa, la lucha entre el imperialismo y el capitalismo nacional, por una parte, y por otra, la de la tradición incaica contra el feudalismo. Aunque esta obra adolece de ideologismo, a la larga la salva las fuerzas inconscientes operantes en la creación narrativa, las cuales introducen un orden que no es, según Vargas Llosa,

> como el primero, racional, sino irracional, un orden en que no son los intereses económicos los que determinan esecialmente la marcha de la historia y en el que los hombres no son fundamentalmente entes históricos, sino metafísicos, que actúan de cierta manera no porque tengan intereses que defender dentro de la estructura social, sino porque tienen una esencia dada que los induce a actuar, diríamos, de manera fatídica en determinada dirección. (1980:iv)

Por otra parte, en esta novela encontramos algunos personajes que, por guardar cierto paralelismo con el propio Arguedas, o con personas que conoció, o con otros personajes

arguedianos, sintetizan el desarrollo de la personalidad y actitudes del protagonista adolescente que hemos estudiado anteriormente. Otros, simplemente, llegan a lograr cierta concordia entre las fuerzas antitéticas que hemos visto. Dicha síntesis apunta hacia los caminos de reconciliación entre el hombre y la naturaleza, y entre el hombre y la sociedad; o dicho de otro modo, hacia la concordia entre los elementos antitéticos que se encuentran en oposición en el universo arguediano.

Arguedas mismo confirma la presencia de ciertas características y hechos personales de su vida en algunos de sus personajes, especialmente en el Ernesto de "Agua", el de Los ríos profundos, y en Rendón Willka y don Bruno de Todas las sangres. Todo esto se lo confesó en una entrevista a Escajadillo, ya citado en la Introducción. Partiendo de esta afirmación, no es difícil encontrar características físicas y morales similares entre personajes de las obras ya estudiadas y los de Todas las sangres, donde la reconciliación a que llegan ciertos personajes es primeramente de índole religiosa, pues tiene que ver con la manera en que interpretan el cosmos. Este hecho no es de extrañar si tenemos en cuenta uno de los aportes más importantes de Arguedas al indigenismo: el énfasis que pone en la problemática del hombre andino desde sus raíces animistas, a las que se ha impuesto el superestrato del catolicismo. Este hecho es quizás el que determinó a Anderson Imbert a clasificar su obra narrativa como "indigenismo interior" (1954, II:270), y llevó a Pantigoso, como ya vimos, a clasificar la reacción del indio frente a la explotación como una reacción principalmente religiosa. Todo esto explica por qué el ambiente en que comienza y se desarrolla la trama de Todas las sangres, es un ambiente básicamente religioso. Desde la primera página de la novela lo notamos: don Andrés, padre de los hermanos Aragón de Peralta, sube a la torre de la iglesia de San Pedro, y amenaza lanzarse de ésta después de maldecir a sus dos

hijos, quienes lo habían desposeído de sus tierras e indios. A Fermín lo maldice por codicioso, a Bruno por lujurioso. El simbolismo religioso es evidente; por ejemplo, don Andrés cree asumir la voluntad divina cuando maldice a sus hijos desde la iglesia: "Oíd mi última voluntad, desde esta altura que no es de Dios solamente" (TLS:13); y más tarde cuando dice, "Me vengaré, no por mí, sino por mandato supremo de Dios, si existe Dios" (TLS:17).

En este personaje, se encuentran rasgos del "Viejo" de Los ríos profundos. El narrador no sólo se refiere a él con este apodo (TLS:11 y sig.), sino que, como el "Viejo" de la novela anterior, don Andrés había poseído grandes extensiones de tierra y había explotado a los indios. Sin embargo, cuando se siente cerca del fin de su vida, se arrepiente de su pasado proceder condenando la actitud de sus hijos, especialmente la de Fermín, y deja en herencia lo poco que le queda a los indios y "caballeros pobres" de San Pedro (TLS:14 y 15). De esta manera, se reconcilia con sus semejantes, especialmente con los indios. Su testamento desde la torre de la iglesia lo proclama en quechua y el narrador dice que el anciano "ya no volvió a hablar en castellano" (TLS:14). Finalmente, como observa Bruno, los comuneros tratan su cadáver como a uno de los suyos, "lo despiden como a indio" (TLS:28), acto que indica la reconciliación final entre él y los comuneros.

En cuanto a su reconciliación con la naturaleza, que como señor feudal había explotado tanto como el "Viejo" de Los ríos profundos, su acercamiento a ella se demuestra cuando se dispone a tomar el veneno que acabará matándolo:

> se escuchó con gran claridad el canto de un gorrión [...]. Volvió a cantar el pájaro, con gran alegría; su voz [...] llevó al dormitorio del anciano el hálito feliz del campo, la imagen de las pequeñas casas del pueblo y de los bosques ralos donde las flores de k'antu ardían a esa hora. (TLS:18)

En otras palabras, don Andrés encuentra paz para su alma en la naturaleza, representada aquí por el canto del gorrión. Su reconciliación e intención de arrepentirse de sus culpas y de obligar a sus hijos a hacer otro tanto, se hacen evidentes cuando le dice a su criado Anto,

> Me está despidiendo del mundo ese pajarito. Le dirás a mis hijos que los espero en el purgatorio. Que lloren día y noche para lavar sus crímenes; que bajen al río, que se abracen junto a la toma de agua de mi hacienda grande. Y que lloren. (TLS:18)

De esta manera la expiación de los "crímenes" contra la naturaleza tendrá lugar en comunión con ella.

Pero no es sólo en don Andrés en quien encontramos rasgos de la personalidad del "Viejo". El mismo Bruno presenta algunas características esenciales, que nos recuerdan las del "Viejo". Como éste, mantiene a sus indios en "silencio, oración y trabajo" (TLS:41), y trae franciscanos para que les prediquen (TLS:44). Su salón de recibo nos recuerda el del "Viejo" y el del Padre Linares:

> tenía cuatro grandes espejos profundos con marcos dorados. Todo el piso estaba alfombrado. Los muebles eran tallados, altos, de color marrón, tapizados de seda. (TLS:333)

En cuanto a la lujuria desenfrenada que exhibe Bruno, ya vimos el precedente en don Guadalupe de Amor Mundo. La afinidad de estos dos personajes, en lo que toca a la sexualidad, es notable: los excesos de don Guadalupe tienen su paralelo en las orgías organizadas por Bruno en el horno viejo, de las cuales es testigo Gregorio,

> Del gran don Faustino aprendí a tocar charango. He visto en el horno viejo a don Bruno fregar a las cholas, mientras me hacía tocar. Entonces me pagaba hasta con moneda de oro. Nadie hay como él para el vicio maldecido. (TLS:96)

Pero además del "Viejo" y de don Guadalupe, en Bruno

coincide también la personalidad de Antero, el "cachorro de hacendado" de Los ríos profundos. La personalidad de Bruno muy bien podría ser la que hubiera desarrollado el joven con el transcurso de los años. Así, como Antero antes de ser corrompido por el "positivismo" (LRP:207) de Gerardo, Bruno siente gran apego hacia la naturaleza y lo demuestra cuando, enamorado de la mestiza Vicenta, la compara con lo natural:

> Eres como las palomas de mi hacienda y como su río poderoso... ¡las flores del pisonay! (TLS:239)

Es decir, estos elementos de la naturaleza deben de haber sido profundamente asimilados por él, para que los proyecte en su "salvadora", tal como él la concibe:

> Vicenta: me has salvado, creo que de la boca del infierno. Eras como ángel. (TLS:239)

Como Antero, quien le confiesa a Ernesto que si no tiene éxito con una blanca, se dedicará a las indias (LRP: 115), Bruno se ha entregado por completo a una sexualidad desenfrenada con indias y mestizas; así se lo deja entender Gregorio al ingeniero Cabrejos en una de sus conversaciones, ya citada. El mismo Bruno reconoce la perdición a que lo había conducido su lujuria desenfrenada antes de conocer a Vicenta, pues en un raro momento de paz interior le dice a su mujer,

> Estaba rebajado desde aquella noche... con la Kurku [enana]... Entre ustedes he andado y entre indios, desde aquella noche. Y hasta ahora sólo, pecado, sofocación, había encontrado. Ahora... tú.... (TLS:196).

Y el narrador atestigua el malestar de Bruno antes de conocer a Vicenta, cuando dice que ésta

> le dio calor, dicha, y la pureza que había buscado en las otras, no sólo sin encontrarla, sino extraviándose cada vez más, desesperándose. (TLS:240)

Por otra parte, Bruno comparte con Antero la filosofía del señor feudal hacia los indios. Recordemos la

conversación de Antero y Ernesto al respecto en Los ríos profundos: Antero le dice a su amigo que en la hacienda de su padre a los indios se les trata como a niños, o como bestias. No es de extrañar que Ernesto no entienda este proceder, ya que, tal como lo explica Antero, hay que ser "señor feudal" para entenderlo:

> Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño. (LRP:156)

Sin embargo, aunque Antero mantiene la filosofía del hacendado hacia los indios, no por eso deja de sufrir por ellos, como es evidente cuando le dice a Ernesto que a los colonos

> hay que zurrarlos. Lloran con sus mujeres y sus criaturas. Lloran no como si les castigaran, sino como si fueran huérfanos. Es triste. Y al oírlos, uno también quisiera llorar como ellos; yo lo he hecho, hermano, cuando era criatura. No sé de qué tendrían que consolarme, pero lloraba como buscando consuelo, y ni mi madre, con sus brazos podía calmarme. (LRP:154-55)

Como Antero, Bruno padece al hacer sufrir a sus indios. Así lo da a entender Gregorio cuando le dice a Cabrejos que

> don Bruno hace llorar a los "colonos"; los cuelga, cuando quiere, en el pisonay del patio de la casa-hacienda; los hace meter en la barra o en el cepo. El también llora, viendo. (TLS:98)

En resumen, Bruno sufre de dos males: el primero causado por la injusticia que comete contra su indios al explotarlos, y el segundo debido a la lujuria desenfrenada que hace que abuse de las indias. Afortunadamente, se salva de ambos males, al llevar a cabo una redención espiritual y social de profundo origen religioso.

De los hermanos Aragón de Peralta, Bruno es el que presenta cierta posibilidad de salvación. Así lo expone su padre, don Andrés, cuando le da los últimos encargos a su criado Anto:

> Le dirás a don Bruno que llore, que venga al corral, que con las lágrimas de su corazón procure lavar el suelo que quedó maldito con su sudor de condenado. ¡Anto! El, Bruno, puede salvarse todavía. Yo vi que se arrodilló en la plaza; besó tres veces el suelo. Su corazón gemía. Lo oí desde lo alto. (TLS:19)

El mismo Bruno muestra su arrepentimiento del maltrato que él y su hermano le dieron a su padre, cuando le dice a Fermín:

> ¡Yo me arrepentí, Fermín! Yo quise volver atrás. Tú tenías el poder. Tú lo acogotaste. (TLS:22)

En efecto, Bruno cree sentir un mandato divino que lo obliga a sentirse responsable por la vida espiritual y material de sus indios. Su cambio de conducta hacia ellos es gradual, pero se concreta repentinamente cuando hace flagelar injustamente a Carmahuayo, el "mandón" de su hacienda. (TLS:43). Acto seguido, comienza una serie de reformas económicas al permitir a sus colonos que comercien con los comuneros de Paraybamba. Estas reformas culminarán con la transformación de su hacienda feudal la "Providencia" en una comunidad, donde los indios compartirán todo menos el mando, el cual quedará bajo la responsabilidad de Bruno, y si éste muriera, bajo la de Rendón Willka —indio comunero, recién llegado de la costa, donde "se instruyó"— hasta que el hijo de Bruno tenga la edad suficiente para asumir el mando.

Como ya dijimos, los motivos del cambio de Bruno tienen raíces religiosas. Bruno cree sentir el mandato de Dios en todo lo que hace; así le dice a un indio que se había escapado de una hacienda vecina: "Yo no mando. Dios manda" (TLS:447). Es decir, Bruno se somete completamente a lo que, según él, es la voluntad divina, como indica lo que dice de los acontecimientos ocurridos en la región:

> ¡Es la mano de Dios! [...] Sé que Dios ha dispuesto ya que en nuestra tierra se haga un

> primer juicio final; aquí, en San Pedro de Lahuaymarca. Empezó con la muerte de Bellido y de Cabrejos, con el incendio del templo. Yo no he de oponerme a la voluntad del Altísimo. Que El disponga de mi administrador [...]. ¿Quién soy para perturbar lo que la Santísima Voluntad dispone? (TLS:446-7)

En otras palabras, Bruno encuentra su salvación social en ser un "católico a la antigua" (TLS:430), quien, como dice su hermano, "quiere una república de indios, manejada por señores caritativos" (TLS:460). Ahora bien, para realizar su salvación social, Bruno tiene que rebelarse contra el orden imperante que ha hecho de él lo que ha sido hasta ahora: un poderoso hacendado feudal, amo de la vida y posesiones de sus indios. La rebelión de Bruno se realiza paulatinamente. Desde el comienzo del relato, vemos que empieza a sufrir un cambio en su personalidad, motivado primero por las palabras acusatorias de su padre desde la torre de la iglesia, pues, acto seguido, Bruno se echa de rodillas en el atrio, en señal de humildad ante el recuerdo de sus pecados. Sin embargo, la rebeldía de Bruno no es sólo un acto pasivo de arrepentimiento, sino que hace que encauce ahora su vida y fortuna hacia la reivindicación de los indios, al intentar crear una "república de indios", como ya mencionamos. Por otra parte, su propósito de rebeldía hace que se gane la oposición y el odio de los gamonales que circundan su hacienda. Así, después de permitir que sus indios comercien libremente con los comuneros de Paraybamba, los tres terratenientes más poderosos de la región, Cisneros, el joven Aquiles y un hombre "casi viejo" (TLS:191), no identificado por su nombre, le hacen una visita para que les explique su proceder. Después de acusarlo de rebelde, como le insinúa el "casi viejo", "Usted, con todo respeto sea dicho, ha quebrantado la costumbre" (TLS:192), Bruno clarifica su posición:

—¡No!—replicó Sifuentes categóricamente—. Lo que usted hace en lo social en su hacienda repercute en todas las demás ...

—Yo no hago nada para que repercuta. Yo respondo ante Dios por mis indios, así como ustedes por los suyos. (TLS:322)

Después de lograr que el subprefecto ponga en libertad a David K'oto, Bruno continúa sus actos reivindicatorios. Al enterarse del maltrato que don Lucas da a sus propios indios, toma la justicia en sus manos, y se dirige a la hacienda de éste a pedirle explicaciones. Una vez allí, descubre a don Lucas negándole pagos atrasados a su administrador, Alfaro, quien se queja a Bruno. Este no tarda en intervenir:

—¿Qué dice de esa acusación, señor don Lucas?

—Que usted no tiene nada que hacer en las cosas de mi hacienda. ¡Y váyase en seguida de aquí antes de que le suelte mis perros!

—¡No soltará usted perros! Dios existe, con toda su justicia, amigo. Por eso estoy aquí. ¡Entienda! (TLS:454)

Don Lucas entiende. Paga a su administrador, pero esto no lo salva de la sed de "justicia" de Bruno, quien, acto seguido, le dispara un balazo en el pecho. Cuando Lucas está agonizando, Bruno ordena a su acompañante, Paukar, que lo remate. En el acto, Lucas deja de existir.

Una vez derramada la sangre de sus contrarios, Bruno no parece poder contener sus ímpetus reivindicatorios. Ahora se dirige con Paukar a "La Esperanza", hacienda de su hermano Fermín. Allí, lo increpa por los devastadores sucesos en los cuales había estado involucrado:

—¿Y el incendio de la iglesia de San Pedro? ¿La dispersión de sus hijos? ¿La deshonra de Asunta? ¿Quién los va a remediar? Te vendiste a la compañía minera; vendiste a tu pueblo; me vendiste ... (TLS:456)

Bruno dispara también contra su hermano, hiriéndolo en la pierna, pero no puede seguir disparando. Poco después, se entrega a las autoridades, y es conducido, provisionalmente, a la cárcel.

En resumen, Bruno, debido a su rebeldía, acaba en la cárcel, en compañía de otros rebeldes de todas las clases sociales, donde la música (Arte) de las canciones quechuas es el único medio de sosiego (TLS:463).

La rebeldía ofrece salvación tanto a blancos como a indios. En Rendón Willka encontramos un remedo del Pantaleón de "Agua", después de su regreso de la costa. Tal parece que allí cobran conciencia de los males que afligen a los suyos, y se "educan" en cuanto a cómo remediarlos. Si bien Pantaleón se lanza a la lucha inmediatamente, sin un plan de batalla, la precaución es la base de todas las acciones de Rendón Willka desde que llega de la costa. Sabemos que cuando asistía a la escuela en San Pedro, fue azotado por orden de los mistis, por un altercado con un niño blanco. Una vez de regreso de la costa, demuestra sus nuevas convicciones en una conversación que sostiene con el ingeniero Cabrejos:

> —[...] En la escuela te dijeron: A, Bi, Ci ..., ¿no es cierto?—concluyó.
>
> —¡Claro, patrón!
>
> —Y ... ¿no quieres joder a esos?
>
> —Cómo no, patrón; cómo no. Ya judido, pues. ¿No ves San Pedro, judido por don Andrés, por don Fermín ...?
>
> —¿Y don Bruno?
>
> —Don Bruno. Ahistá. Judido, rezando, rezando; haciendo parir por gusto tanto mestiza. ¡Más judido él!
>
> —Y tú, ¿por quién estás?
>
> —Yo, trabajador. San Pedro judido, don Bruno judido. Lahuaymarca comunidad, bien. (TLS:314)

Aunque al principio trabaja para Fermín y es muy

precavido en lo que hace y dice, muy pronto pasa a servir a Bruno, como responsable de los indios de éste que trabajan para la mina de Fermín. Su simpatía hacia Bruno va creciendo a medida que lo trata hasta culminar en la total aceptación del designio del hacendado. Así, cuando éste lo nombra albacea de su hijo, Rendón le responde:

> —Está bien, patrón don Bruno. Yo soy respeto. Tu hijo, tu señora, que has traído de Santa Cruz, siguiendo el andar de una estrella que Dios había hecho, serán respeto. [...] Indios de Paraybamba, indios de "Parquiña" de todo hacienda, de todo comunidad, respeto para don Bruno, para su hijo, para Demetrio Rendón Willka. ¡Tu bendición, señor! (TLS:314)

Por su parte, Bruno muestra tener absoluta confianza en Rendón, pues le dice, después de darle la bendición "¡Levántate ya, Rendón Willka! Dios y la ley han unido nuestros destinos. Guarda este documento" (TLS:315). Y, en verdad, Bruno no tiene que arrepentirse de su concepto de Rendón, pues, cuando llega el momento de su encarcelamiento, Rendón se mantiene firme al frente de los indios de la hacienda contra los soldados, que finalmente lo fusilan. Su rebeldía queda resumida en las palabras que le dirige a los colonos de "La Providencia":

> —Soldados van a venir. Quizá me matarán —continuó Demetrio—. No importa. Quedarán los cabecillas, cien k'ollanas. ¿A todos van a matar? (TLS:467)

Hemos de notar que tanto la rebeldía de Bruno como la de Rendón traen como consecuencia la destrucción de ambos: a éste le cuesta la vida, a aquél, la libertad. Si bien al nivel personal la rebeldía de los dos hombres está llamada al fracaso, sus actos desencadenan el principio de la transformación de la sociedad en que viven, o, al ménos, la oportunidad de introducir cambios esenciales en la misma.

En cuanto a la sexualidad desenfrenada de que adolece

Bruno, ésta comenzó con su primer contacto con la "kurku" Gertrudis, y se fue haciendo más aguda a medida que violaba indias y mestizas, hasta encontrar la fuerza salvadora del amor maternal en la mestiza Vicenta. El mismo Bruno lo expone así en una de sus conversaciones con los alcaldes indios de Paraybamba:

> La kurku tiene candela en la sangre; esa candela me quemó a mí; se juntó con la que ardía en mi barriga.
>
> [...]
>
> "¡Todo placer que se toma por la fuerza es maldición. Pudre. Los senos de Vicenta son como los de mi madre. Ellos me dan placer y vida, y no placer y desesperación como los de otras". (TLS:235 y 236)

La "kurku" Gertrudis es otra víctima de la sexualidad enajenadora: cuando era aún niña, Bruno la forzó. Como resultado de este violento encuentro, dio a luz una criatura muerta y deformada. Y desde su violación, demuestra siempre un apetito sexual desenfrenado. Sin embargo, hacia el final del relato, logra su salvación: después de quemar su iglesia, los vecinos de San Pedro llegan a Lahuaymarca, al pueblo de los comuneros (TLS:421); allí, en la capilla, oyen un canto de mujer que les calma las penas. Una de las señoras exclama, "Es la kurku Gertrudis" (TLS:422), y uno de los indios explica la inesperada aparición de la enana,

> —Sí, mamita. Ella es, pues, "criatura" del Señor. Nuestra iglesia barre, limpia el altar, lava los manteles, la ropa de los oficios [...]. Es quien mejor canta a Dios en Lahuaymarca. (TLS:423)

En efecto, el narrador describe su transfiguración: "Un viejo sacristán le enseñó muchos himnos, todos en quechua, y ella compuso otros nuevos" (TLS:423). En otras palabras, logra la salvación gracias a las fuerzas creadoras que encuentra en el arte, ya que no es sólo cantora, sino

también compositora de himnos.

Finalmente, debemos preguntarnos qué ha sido del artista incipiente de Los ríos profundos, Ernesto. El joven enamorado de la naturaleza y de la música, la única voz que se alza en Abancay en favor de la justicia hacia los indios, parece encontrar su igual en el narrador omnisciente de Todas las sangres. Como ya vimos, en Ernesto coinciden muchas de las características de la personalidad de Arguedas y episodios de su vida; este hecho constituye el vínculo entre Ernesto y el narrador de Todas las sangres, quien por su parte, delata una manera de describir la naturaleza muy semejante a la de Ernesto. Por ejemplo, cuando Bruno se despide de los regidores de Paraybamba, escucha el canto de los grillos. El narrador dice que "don Bruno fue purificándose más con el canto de los grillos" (TLS:286); es decir, este tipo de música representa aquí el aspecto purificador de la naturaleza, el cual ya hemos encontrado en otras partes de la obra de Arguedas.

Algo semejante ocurre cuando Ernesto trata de defender los grillos de Abancay de ser pisoteados por los transeúntes:

> A un mensajero, a un visitante venido de la superficie encantada de la tierra, lo mataban, pudiendo echarlo a volar [...]. Los de mi región nativa [...] cantan cristalinamente en la noche, desde todos los campos que rodean al ser humano, encantándolo. (LRP:192)

Es decir, para Ernesto, el grillo tiene el poder sobrenatural de "encantar" al hombre con su canto, concepto que vincula al grillo con el elemento purificador de la naturaleza.

Otra semejanza entre el narrador de Todas las sangres y Ernesto, basada en su actitud hacia la naturaleza, se nota en la similaridad con que ambos describen ciertos árboles. Así, el narrador de Todas las sangres, al hablar del sauce que se encuentra en "La Esperanza", hacienda de Fermín,

dice:

> En el centro del patio cultivó un sauce que llegó a ser frondoso, aunque daba la impresión de que sufría con la soledad y el frío. (TLS:434)

Similarmente, Ernesto describe el árbol de cedrón que crece en el patio de la casa del "Viejo":

> Un árbol de cedrón perfumaba el patio, a pesar de que era bajo y de ramas escuálidas. El pequeño árbol mostraba trozos blancos en el tallo; los niños debían de martirizarlo. (LRP:8-9)

Más tarde, Ernesto dice que "el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón" (LRP:20). Es decir, ambos narradores le atribuyen a los respectivos árboles la capacidad de sufrir, que no es más que la proyección en la naturaleza de los sentimientos de los narradores.

Otro punto de contacto entre Ernesto y el narrador de Todas las sangres aparece en su concepto de la música. Como ya vimos, la música para Ernesto es una fuente de fuerzas creadoras, benéficas, de tal importancia para él como para hacerle decir del canto de la calandria: "Es, seguramente, la materia de que estoy hecho" (LRP:158). Más tarde, al oír los "huaynos" en la chichería de Felipa, se pregunta,

> ¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? (LRP:181)

Similarmente, el narrador de Todas las sangres, cuando describe la serenata que le ofrece Gregorio a Asunta, muestra un gran interés filosófico sobre el origen de la música al preguntarse:

> ¿Desde qué honduras de la tierra y del hombre andino y eruropeo confundidos llegaban esas notas en que el universo nocturno se recreaba llorando? (TLS:129)

Es evidente que para ambos narradores, la música es tanto fuente de sosiego como aliciente para la lucha.

En fin, la música tiene tanta importancia para el narrador de Todas las sangres que en toda la narración sólo hay un pasaje en que el narrador, olvidándose momentáneamente de la objetividad de su narración, inserta un retazo de "su propia vida"; esto ocurre cuando evoca la memoria de paisajes andinos por los que anduvo, y recuerda un canto indígena:

> Oí este canto, en quechua, a un mestizo, en la cuesta de K'ak'lawitu, sembrada de huesos humanos, restos de los indios 'enganchados' que marchaban a trabajar a la costa. Volvían palúdicos y morían en la subida.[2]

Esta intromisión del narrador se hace evidente como suya propia al comparar el discurso en este fragmento con los del que el narrador se vale en el resto del relato. Casi la totalidad de Todas las sangres está narrada por un narrador "omnisciente", quien lleva a cabo un tipo de "focalización" que Genette llama "interna" y "variable", (1972:206) ya que el narrador tiene acceso cabal a los pensamientos de varios de sus personajes, lo que le permite variar la "focalización", como revelan los siguientes ejemplos:

> "Ese gecha se fue por aquella esquina", pensó [don Fermín] en ese instante con la imagen de la huida del niño en el pensamiento. (TLS:28)
>
> "Lo despiden como a indio. ¡Santo Dios! ¡Que Fermín no se endurezca, que no pierda el sentido!", dijo en su conciencia don Bruno, y miró a su hermano. (TLS:28)
>
> "¡Claro! Confirmo que sospechas, zorrísima...", reflexionó Cabrejos. (TLS:77)
>
> "Más zorro que yo; ha conseguido que insulte a mi administrador delante de él. ¿Sabrá que el Pedraza es pretencioso? ¿Cómo lo jodo?", pensó Cisneros. (TLS:277)
>
> Le dio un puntapié en la cintura. El anciano se tambaleó y pudo mantener el equilibrio

> apoyándose en su vara. "Este no va a resistir la colgadera que manda a hacer el teniente", pensó el sargento. (TLS:311)
>
> "No le daré una sola acción", pensó [el Presidente de la Compañía Wisther]. (TLS:346)
>
> El subprefecto oía con mucha curiosidad el correcto castellano de ese hombre traposo y mal alimentado. "¡Sabe hablar, el pordiosero y parece que es entendido!", reflexionaba [...]. (TLS:377)

Además de este recurso, el narrador utiliza, aunque muy pocas veces, el "discurso indirecto libre"; es decir, se expresa adoptando el discurso del personaje, que habla por la voz del narrador (Genette, 1972:194). En el siguiente fragmento, el interesado en que el viejo se calle es el cura, ya que aquél lo está insultando desde la torre de la iglesia, delante de toda la congregación. Además, el cura es el encargado de determinar cuándo reventar los tiros; sólo él puede hacer la pregunta "¿por qué no reventaban los tiros de pólvora en el cerro?"

> No podían irse ya los hermanos. Los indios y toda la gente del distrito habían formado una masa compacta que les cerraba el paso. ¿Por qué no reventaban los tiros de pólvora en el cerro? Los tiros habrían interrumpido al viejo. El cura se puso los dedos en la boca y silbó. Pero el mayordomo de los tiros y sus ayudantes también habían corrido a la plaza, cuando vieron el tumulto y la figura negra del viejo sobre la torre. (TLS:14)

Otro ejemplo de discurso indirecto libre se encuentra en el siguiente texto:

> David oyó el harawi de las mujeres y recordó a don Cisneros. ¿Qué límites existen entre el canto a la muerte y el himno a la victoria? ¿Qué confusión entre ambos, qué mezcla natural se forma, al oírlos, uno tras otro, o juntos, en el pecho que

> más disposición tiene para la lucha que para la meditación? Davicho se lanzó al galope por el camino [...]. (TLS:268)

En este fragmento, el interesado en hacerse las preguntas citadas es David, asistente de don Bruno, quien ha sido testigo del castigo ejemplar que le impuso la comunidad al explotador Cisneros, y quien ahora es testigo del triunfo de la comunidad al haber acabado la construcción del puente que comunicará la hacienda de don Bruno con Paraybamba, tierras de la comunidad.

Ahora bien, volviendo a la intervención personal del narrador en el texto, ésta se puede explicar si tenemos en cuenta los siguientes elementos del fragmento, esenciales en la poética de Arguedas: la música, la naturaleza, el elemento incaico, y la denuncia de la injusticia contra el indio. El narrador de Todas las sangres, como Ernesto en Los ríos profundos, se solidariza con todos estos elementos, y no puede mantener ahora un distanciamiento entre él y ellos. Ahora bien, no debemos confundir esta "intromisión" del narrador con un cambio de narración de "tercera" a "primera persona"; el cambio existe al nivel gramatical, sin duda, pero no al nivel narrativo. De cierto modo, toda narración se lleva a cabo en "primera persona", ya que el narrador puede intervenir en cuanto tal, en cualquier momento, como asegura Genette (1972:252). Sin embargo, la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia no ocurre en Todas las sangres; es decir, el narrador, de hecho, se mantiene "externo" en relación con la historia que narra.

Como se trata de un solo fragmento aislado de intromisión de la personalidad del narrador, se pudiera objetar que una golondrina no hace verano. ¡De acuerdo! No nos consideramos con derecho a reconstruir toda una personalidad basada en un solo fragmento. Sin embargo, a este indicio de los sentimientos del narrador de Todas las sangres hacia la música, habría que añadir casos semejantes

de otros textos arguedianos, para así componer lo que podríamos denominar el "narrador típico arguediano". Es decir, si se pudiera sacar el denominador común de la personalidad de cada uno de los narradores de su obra, el resultado sería una personalidad respecto a la cual la música ocuparía una posición central. Todo esto apunta, por supuesto, hacia la personalidad del autor, para quien, como ya vimos, la música es el medio de todo un sistema de comunicación entre los hombres, y entre éstos y la naturaleza. Por su parte Vargas Llosa ya nota algo de esta simbiosis entre personaje, narrador y autor, y la importancia de la música para ellos, cuando habla del mundo "arcaico" y "utópico" de Arguedas :

> El rumor del agua al correr sobre las piedras dice cosas, contiene mensajes que los indios saben interpretar y, por ejemplo, los músicos recogen, ciertas noches del año, del canto de las aguas con la creciente, ciertas notas que verterán más tarde en sus instrumentos. Todo esto no está distanciado del sentimiento y la palabra del narrador y del autor en las novelas de Arguedas. Arguedas sentía tan profundamente esto como sus personajes y para él eso constituía lo mejor del país, aquello que había dado al Perú una personalidad propia, distinta, intransferible. (Vargas Llosa, "Prólogo", 1980:xii)

En resumen, en Todas las sangres, el personaje adulto pone en práctica, hasta cierto punto, el aprendizaje que lleva a cabo el protagonista adolescente arguediano. En este aprendizaje se destaca principalmente un acercamiento a la naturaleza y un intento de reivindicación del indio y de su tradición socio-económica, partiendo de una visión cosmológica animista. En fin, abre un camino de redención tanto para el blanco como para el indio y el mestizo. Al mismo tiempo, la posibilidad del arte y de la rebeldía como fuerzas creadoras de las que se sirve el hombre se mantiene

vigente en el universo arguediano. Ahora bien, aunque estas fuerzas son recursos para su liberación física y espiritual, sólo logran surtir efecto al nivel espiritual, ya que en el campo social, el hombre arguediano no consigue liberarse del nefasto yugo del feudalismo.

NOTAS

[1]Utilizo la edición de Alianza Editorial, 1982.

[2]Este fragmento, y algo más, ha sido omitido de la página 260 de la edición que utilizo. Aparece, sin embargo, en la primera (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1964) de la cual tomamos el fragmento citado (pp. 255 y 256).

CONCLUSION

Se ha dicho que la novela es la manera en que la sociedad dialoga consigo misma,[1] pero para que exista el diálogo es necesario que la novela "cree" un mundo que, de una manera u otra, convenza al lector de que todo lo que en él se encuentre tenga alguna relevancia con el mundo real, con "su" mundo.

Como hemos visto, el mundo creado por Arguedas está provisto de las características esenciales para representar verosímilmente el mundo en que vivió y del cual fue testigo. De su universo novelístico podemos repetir lo que dice Jonathan Culler acerca de la novela en general:

> La convención básica que rige la novela es nuestra espectativa de que la novela produzca un mundo. Las palabras deben estar ordenadas de tal manera, que mediante la actividad de la lectura surja un modelo del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, lo más importante quizá, del tipo de significación que esos aspectos del mundo pueden revestir. (1978:270)

Esta "convención básica" se mantiene a lo largo de la narrativa de José María Arguedas, y ya en los capítulos precedentes analizamos la naturaleza del conflicto que impera en su mundo. Según nuestro análisis, el conflicto emana del enfrentamiento de fuerzas creadoras y destructoras, las cuales ejercen gran influencia en el desarrollo espiritual y social del adolescente, quien lleva a cabo el aprendizaje de dichas fuerzas bajo la tutela de mentores positivos, los "padres espirituales", y negativos, los "padres terribles".

Entre las fuerzas creadoras encontramos que el valor es una fuerza primordial, pues sin él el hombre arguediano no podría enfrentarse a los males que afligen su mundo ni

podría encauzar la rebelión contra el sistema explotador imperante.

Al mismo tiempo, el amor es una fuerza ambigua: cuando está relacionado con el elemento maternal de la naturaleza es una fuerza creadora, que consuela al hombre dentro de su sufrimiento o bien lo purifica de sus "pecados". También es fuerza creadora cuando representa, de cierta manera, la sensibilidad incaica, tan cercana a la naturaleza, y su dimensión maternal. En cambio, el amor sensual es, generalmente, una fuerza destructora, dada la explotación a que está sometida la mujer en el sistema feudal que rige el universo de los relatos. Sólo existe cierta posibilidad creadora en el amor sensual como rito panteísta, en estrecha vinculación con la sensibilidad incaica.

En el campo social y religioso, la irresponsabilidad social en cuanto a las relaciones raciales y la distribución de las riquezas naturales constituye una fuerza destructora, acompañada de la corrupción del cristianismo, cuando éste se usa para humillar y explotar a las grandes masas indígenas.

Pero, entre todas las fuerzas creadoras estudiadas, existen dos que, en nuestra opinión, sobresalen como las de mayor importancia, ya que ofrecen la posibilidad de salvación al hombre arguediano entre tanto mal y corrupción. Se trata del arte y la rebeldía, fuerzas que, por otra parte, rigieron la vida del propio Arguedas.

El arte, sobre todo la música de origen incaico, ejerce una gran influencia creadora en el hombre arguediano, al proporcionarle una fuente de sosiego en medio de su sufrimiento. Así, en la mayoría de las obras estudiadas, los mentores del adolescente son músicos que inculcan en él el valor positivo de la música. Más tarde, en Todas las sangres, el personaje adulto se sirve también de la música para mitigar sus penas. Además, la música no sólo actúa como medio de comunicación entre los hombres —blancos, mestizos, indios— sino que, al mismo tiempo, sirve de medio de expresión de la opresión a que está sometido el hombre en

el sistema feudal. Dicha opresión sólo admite una posibilidad de salvación: la rebeldía. Esta abre las puertas de la liberación del hombre; sin embargo, como vimos, la liberación se consigue sólo al nivel espiritual, ya que en el orden social, el hombre arguediano sigue bajo el yugo del feudalismo. Ahora bien, la oportunidad de rebeldía le está deparada sólo al hombre que haya logrado no sólo llevar a cabo el aprendizaje de las fuerzas que rigen este universo autodestructor, sino al que haya podido aceptar en lo profundo de su corazón los principios de igualdad, fraternidad y justicia entre todos los hombres.

NOTAS

[1]Philippe Sollers dice: "Le roman est la manière dont cette société se parle" (1968:228).

BIBLIOGRAFIA

Arguedas, José María. Los ríos profundos. 7ª ed. Buenos Aires: Losada, 1976.

---. Relatos completos. Buenos Aires: Losada, 1974.

---. El Sexto. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1979.

---. Todas la sangres. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

---. Yawar Fiesta. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

---. El zorro de arriba y el zorro de abajo 5ª ed. Buenos Aires : Losada, 1975.

--- y Ortiz Rescaniére, Alejandro. "La posesión de la tierra: los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua," Les Problèmes agraires des Amériques Latines Paris, 1967.

---. "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", Mar del Sur (enero-febrero, 1950).

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana México: Fondo de Cultura Económica, T.

II, 1954.

Bright, Amos L. La problemática socio-étnica en la obra narrativa de José María Arguedas. Tesis Doctoral: The University of New Mexico, 1976.

Busto Duthurburu, José Antonio del. Compendio de historia del Perú. Lima: Studium, 1983.

Castro Arenas, Mario. La novela peruana y la evolución social. Lima: Ediciones Cultura y Libertad, 1964.

Castro Klarén, Sara. "Crimen y castigo: Sexualidad en José María Arguedas", Revista Iberoamericana. Vol. 49, No. 122 (ene.-mar., 1983), 55-56.

----------. El mundo mágico de José María Arguedas. Limas: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.

----------. The Fictional World of José María Arguedas. Tesis Doctoral: University of California, Los Angeles, 1968.

Cornejo Polar, Antonio. Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Arires: Losada, 1973.

Culler, Jonathan. La poética estructuralista. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.

Diccionario histórico y biográfico del Perú: siglos XV-XX. Carlos Milla Batres, ed. Lima: Milla Batres, 1986.

Dorfman, Ariel. Imaginación y violencia en América. Santiago de Chile: Universitaria, 1970.

Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Madrid: Alianza

Editorial, 1972.

Escajadillo, Tomás G. "Entrevista a José María Arguedas". Cultura y Pueblo. Nos. 7-8 (dic., 1965), 22 y 23.

Farnell, Lewis R. The Attributes of God. Oxford: Claredon Press, 1925.

----------. The Cults of the Greek States. Oxford: Claredon Press, 1896.

Franco, Jean. A Literary History of Spain: Spanish American Literature since Independence. New York: Barnes and Noble Books, 1973.

Genette, Gerard. "Discours du récit". Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972.

González, Galo F. José María Arguedas: el cielo y el infierno. Amor y erotismo en su narrativa. Tesis Doctoral: University of California, 1985.

Guerin, W. et al. A Handbook of Critical Approaches to Literature. 2nd ed. New York: Harper & Row, 1979.

Hall, C. et al. A Primer of Jungian Psychology. New York: Taplinger Publishing Co., 1973.

Jung, Carl. G. "Psychological Types". The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 6. Princeton: Princeton University Press, 1971.

----------. "Symbols of Transformation". The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 5. Princeton: Princeton University Press, 1971.

----------. "The Psychology of the Unconscious". The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 6. Princeton: Princeton University Press, 1971.

----------. Arquetipos e inconsciente colectivo. Buenos Aires: Paidós, 1970.

----------. Psicología y religión. 4ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1972.

----------. Psychological Reflexions. J. Jacobi, ed. New York: Pantheon Books, 1953.

Lara, Jesús. La cultura de los inkas. La Paz: Los amigos del Libro, 1966.

Lévano, César. Arguedas: un sentimiento trágico de la vida. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1969.

Levy, Donna O. The Novelistic Prose of José María Arguedas. Tesis Doctoral: Yale University, 1968.

Lewis, Tracy K. Invocation in the Novels of José María Arguedas. Tesis Doctoral: Brown University, 1983.

March, Kathleen N. The Vision of José María Arguedas: A Literary, Cultural and Linguistic Approach. Tesis Doctoral: State University of New York at Buffalo, 1980.

Mariátegui, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970.

----------. "Prólogo" a Luis E. Valcárcel. Tempestad en los Andes. Lima: Populibros Peruanos, 1963.

Marín, Gladys C. La experiencia americana de José María Arguedas. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1973.

Merino de Zela, E. Mildred. "Vida y obra de José María Arguedas". Revista Peruana de Cultura. Nos. 13-14 (dic., 1970), 127-178.

Muñoz, Silverio B. José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura. Tesis Doctoral: University of California, San Diego, 1978.

New Larousse Encyclopedia of Mythology. New York: Hamlyn, 1968.

Pantigoso, Edgardo J. El desarollo del indigenismo en la obra de José María Arguedas. Tesis Doctoral, Chicago: University of Chicago, 1975.

Primer encuentro de narradores peruanos. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969.

Ratliff, William. Cultures in Conflict: the Historical Mythic, and Legendary Dimensions of the Narrative Works of José María Arguedas and Miguel Angel Asturias. Tesis Doctoral: The Ohio State University, 1980.

Rodner, Carole J. A Thematic and Stylistic Study of the Fictional Works of José María Arguedas. Tesis Doctoral: University of Minnesota, 1971.

Rowe, Willianm. "Introduction" a Los ríos profundos Oxford: Pergamon Press, 1973.

Sáinz de Robles, Federico C. Ensayo de un diccionario mitológico universal. Madrid: Aguilar, 1958.

Shaw, Bradley A. Myth and Magic in the Fictional Works of José María Arguedas. Tesis Doctoral: University of New Mexico, 1974.

Sollers, Philippe. Logiques. Paris: Editions du Séuil, 1968.

Spina, Vincent D. El modo épico en José María Arguedas. Tesis Doctoral: New York University, 1982.

Stimson, F. y R. Navas Ruiz, eds. Literatura de la América Hispánica. T. I. New York: Dodd, Mead, 1971.

Tritten, Susan. The Social Quest of the Mestizo. Tesis Doctoral: The University of New Mexico, 1979.

Urrello, Anthony. José María Arguedas: el nuevo rostro del indio. Tesis Doctoral: University of Iowa, 1972.

Vargas Llosa, Mario. "Arguedas, entre la ideología y la Arcadia". Prólogo a J. M. rguedas. Todas las sangres, Madrid: Alianza Editoria., 1982.

----------. "Tres notas sobre Arguedas". Nueva Novela Latinoamericana. I, ed. J. Lafforgue Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.

Varona-Lacey, Gladys M. Génesis y proceso en la temática de José María Arguedas. Tesis Doctoral: University of Pittsburgh, 1983.